

MAY 1944

# THE ROMANIC REVIEW

FOUNDED BY PROFESSOR HENRY ALFRED TODD

A QUARTERLY PUBLICATION OF  
THE DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES  
IN COLUMBIA UNIVERSITY

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS · PUBLISHERS

---

VOLUME XXXV · APRIL 1944 · NUMBER TWO

---

COLUMBIA UNIVERSITY  
IN THE CITY OF NEW YORK  
1944 Summer Session

## THE SPOKEN LANGUAGE

July 3 to August 11  
Registration, June 30 and July 1

### *French*

### *Italian*

### *Spanish*

Intensive practice in the spoken language with emphasis on correctness and fluency as well as upon traditional cultural backgrounds. Study and recreation in the Maison Française, Casa Italiana, and Casa Hispánica. Cost, including University and tuition fees, \$44.50.

Inquiry should be made as follows:

French: Professor Jeanne V. Varney  
Philosophy Hall, Columbia University

Italian: Mr. Gino Bigongiari  
Casa Italiana, Columbia University

Spanish: Mr. Ernesto DaCal  
Casa Hispánica, Columbia University

### *Portuguese*

Elementary and advanced. Mr. Alexander da Rocha Prista  
Tuition fee \$25 each and University fee \$7

For complete Summer Session Announcement address the  
Secretary, Columbia University, New York 27, N.Y.

# THE ROMANIC REVIEW

A QUARTERLY PUBLICATION

HORATIO SMITH, *General Editor*

JEAN-ALBERT BÉDÉ

TOMÁS NAVARRO

DINO BIGONGIARI

JUSTIN O'BRIEN

ANGEL DEL RÍO

FEDERICO DE ONÍS

JOHN L. GERIG

MARIO A. PEI

HENRI F. MULLER

NORMAN L. TORREY

W. M. FROHOCK, *Secretary*

VOLUME XXXV

APRIL 1944

NUMBER 2

## ARTICLES

- |   |                        |     |
|---|------------------------|-----|
| Arthur Livingston (1883-1944)   | THE EDITORS            | 97  |
| Où en est le débat sur la religion de Montaigne?  | JEAN GUITON            | 98  |
| Alexandre Vinet and Poetry  | DONALD M. FRAME        | 116 |
| Vicissitudes d'un opéra-comique: <i>La Mare au diable</i> , de George Sand et de Pauline Viardot, (d'après des documents inédits) | THERÈSE MARIX-SPIRE    | 125 |
| Feijóo: A Liberal in Eighteenth-Century Spain   | HERMENEGILDO CORBATÓ   | 147 |
| Il me prend le bras <i>vs.</i> il prend mon bras  | ANNA GRANVILLE HATCHER | 156 |

## REVIEWS

- |   |     |
|---|-----|
| Italo Siciliano, <i>Le origini delle canzoni di gesta. Teorie e discussioni</i> ; Guido Errante, <i>Sulla lirica romanza delle origini</i> . [H. A. HATZFELD] | 165 |
| Marcello T. Maestro, <i>Voltaire and Beccaria as Reformers of Criminal Law</i> . [A. R. MOREHOUSE]  | 171 |
| Ernest C. Mossner, <i>The Forgotten Hume: Le bon David</i> . [NORMAN L. TORREY]   | 175 |
| Edward Pease Shaw, <i>Jacques Cazotte (1719-1792)</i> . [NORMAN L. TORREY]  | 176 |
| Henri Peyre, <i>L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne. État des travaux</i> . [JOSEPH F. JACKSON]                        | 178 |
| Klaus Mann, <i>André Gide and the Crisis of Modern Thought</i> . [B. RENÉE LANG]  | 179 |
| Books Received  | 182 |

Copyright, 1944, Columbia University Press

THE ROMANIC REVIEW is published four times a year (February-April-October-December) by Columbia University Press, 450 Ahnaip Street, Menasha, Wisconsin, or 2960 Broadway, New York City. Single copies, \$1.00 (foreign, \$1.10); \$4.00 a year (foreign, including Canada, \$4.30). Subscribers should notify the publisher of change of address at least three weeks before publication of issue with which change is to take effect. Entered as second-class matter at the post office at Menasha, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879. Copyright 1944 by Columbia University Press.

Manuscripts, editorial communications and books for review should be addressed to Professor Horatio Smith, 513 Philosophy Hall, Columbia University, New York City. THE REVIEW will not be responsible for the return of manuscripts unless accompanied by a self-addressed, stamped envelope. For all questions regarding preparation of manuscripts and printing style, consult the "Notes for Contributors" at the end of the February issue.

All communications of a business nature should be addressed to Columbia University Press, 450 Ahnaip St., Menasha, Wisconsin, or Room 108, 2960 Broadway, New York City.



## ARTHUR LIVINGSTON (1883-1944)

---

PROFESSOR ARTHUR LIVINGSTON, of the Department of Romance Languages in Columbia University, and one of the original members of the Editorial Board of the *Romanic Review*, died after an illness of two months on February 11, 1944.

In the passing of this able scholar the University has lost a brilliant and inspiring teacher, and the *Review* a staunch adherent. In his eagerness to stimulate thought and provoke discussion, Livingston was continually challenging accepted ideas or established methods of research, and he always "wanted to get at the root of things"—as he often bluntly put it—, that is, to arrive at essential truths. It was the restlessness of his eternally active mind that led him into fields far removed from the literary and philological investigations where he had begun his intellectual career.

No discussion with Livingston was without its fruits to the interlocutors; it frequently led into the hidden recesses of his mind from which one could invariably glean facts or suggestions of lasting value. Eager to uphold the inherent merit of what might appear to be "lost causes," he was at times brought into conflict with established conservative opinion, but in the end his stand was usually justified. Loyal in his attitude toward his friends and students, he was most fortunate in having an unusually large group of devoted disciples and admirers—who mourn his untimely death.

THE EDITORS OF THE  
ROMANIC REVIEW

## OÙ EN EST LE DÉBAT SUR LA RELIGION DE MONTAIGNE?

C'est une tâche peut-être bien délicate que de sonder le fond des cœurs.

VILLEY.

FEU ALBERT THIBAUDET, à la fin de l'édition qu'il a donnée des *Essais* dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, affirme que "les polémiques sur la question de savoir s'il (Montaigne) est épicurien ou stoïcien, chrétien ou agnostique, de droite ou de gauche, sont aujourd'hui dépassées,"<sup>1</sup> mais il se garde bien de dire par quoi. A la vérité, ces polémiques sont toujours très vives, et il y a fort à parier qu'elles ne s'éteindront jamais. En présentant ici un "état présent" du débat sur la religion de Montaigne, je n'affirme pas moi-même être sans parti; ce n'est certes pas sur les questions religieuses qu'on peut espérer trouver chez le critique l'impassibilité, ou, comme on dit aujourd'hui, l'objectivité. Je dirai même plus: seules, en ce domaine, sont fécondes les vues extrêmes; et Montaigne, s'il vivait encore, se plairait en nos "contrariétés."

Lui-même semble avoir prévu le sort qui lui était réservé: "On couche volontiers," écrivait-il sur l'exemplaire de Bordeaux, "le sens des écrits d'autrui à la faveur des opinions qu'on a préjugées en soi: et un athée se flatte à ramener tous auteurs à l'athéisme: infectant de son venin la matière innocente."<sup>2</sup> Je montre, par cette citation, le bout de l'oreille, et puisque la première chose qu'on doit demander à un critique, surtout s'il prétend avoir atteint l'objectivité, c'est: "Que croyez-vous?", je ne cacherai pas que je suis protestant (orthodoxe), et *crois* que Montaigne fut un bon chrétien.

A la question: "Que Montaigne croit-il?", on peut donner, on a donné, quatre réponses:

- 1. Montaigne a fait profession de catholicisme, "et en cela il n'a rien de particulier,"<sup>3</sup> mais, par sa morale païenne, il a bien montré qu'il n'avait pas la foi.
- 2. Montaigne est un simulateur; ses perpétuelles professions de foi, ou plutôt de soumission, sont destinées à donner le change; en particulier, dans l'*Apologie de Raymond Sebond*, il joue la comédie, et, sous prétexte de défendre et Sebond et le Christianisme, il trahit l'un et l'autre.

1. Editions de la N.R.F., tirage (et pagination) de 1937, p. 1095.

2. Montaigne, *Essais*, II, XII, ed. Villey, II, 159. Pour les citations de Montaigne, toutes les références renvoient à cette édition.

3. Pascal, *Entretien avec M. de Saci sur Epictète et Montaigne*, petite éd. L. Brunschvicg, Hachette, 1897, p. 150.

3. Montaigne est un bon catholique, mais nullement un bon chrétien; ayant, dans l'*Apologie*, mis en lumière l'abîme qui sépare la foi et la raison, il a maintenu, dans sa pensée et dans ses mœurs, une cloison étanche entre les deux.
4. Montaigne est bon catholique, par conséquent bon chrétien.

La première réponse est celle de Pascal; dans le fameux *Entretien avec M. de Saci sur Epictète et Montaigne*, il avoue qu'il ne peut pas "voir sans joie dans cet auteur la superbe raison si invinciblement froissée par ses propres armes,"<sup>4</sup> mais déplore qu'il "se soit réfugié dans le "doute qui doute de soi,"<sup>5</sup> qu'il n'ait pas "suivi les règles de la morale."<sup>6</sup>

Le dix-huitième siècle, en gros, a choisi la seconde réponse, en particulier Voltaire, qui faisait de Montaigne "un philosophe parmi les fanatiques";<sup>7</sup> mais c'est dans le *Port-Royal* de Sainte-Beuve qu'on la trouve sous sa forme la plus séduisante. "Le rôle de Montaigne," dit-il, "en tout ce chapitre [*l'Apologie*], une fois bien compris, est singulièrement dramatique; il y a toute une comédie qu'il joue, et dont il ne prétend faire dupe que qui le veut bien. . . . Ce qu'il veut en fin de compte, c'est (ne l'oublions pas) de faire la vérité des choses de la révélation si haute, si uniquement fondée en soi, si à pic et plantée toute seule à la pointe de son rocher, qu'on n'aille guère songer à y mettre les pieds: *fantosme a estonner les gents!* voilà le mobile et le but."<sup>8</sup> Qui ne garde à la mémoire l'image de ce Montaigne, "démon malin" qui vous promène "dans le labyrinthe des opinions" armé d'une "lampe sacrée"? "Et quand il vous a bien promené, égaré et lassé dans les mille dédales, tout d'un coup il souffle, ou d'une chiquenaude il éteint; et l'on n'entend plus qu'un petit rire." . . .<sup>9</sup> "La lampe éteinte et le labyrinthe écroulé," nous seront, dit Sainte-Beuve, recueillis par Spinoza.<sup>10</sup>

Inutile de dire que Sainte-Beuve a fait école; sa lignée est nombreuse; elle comprend des critiques et des philosophes; ils tombent en arrêt devant l'*Apologie* et prennent plaisir à relever l'effarante contradiction sur laquelle elle semble être bâtie: dans la première partie, Montaigne défend Sebond contre les purs fidéistes, affirme que la raison doit seconder la foi et peut lire dans le "Livre de la nature"; dans la seconde, il harcèle et démolit cette même raison, pour nous laisser aux prises avec

4. Pascal, *Entretien avec M. de Saci sur Epictète et Montaigne*, éd. citée, p. 157.

5. *Ibid.*, p. 151.

6. *Ibid.*, p. 157.

7. Voltaire, *Remarques sur les Pensées de Pascal*, xli. *Œuvres complètes*, Garnier, 1879, xxi, 49.

8. Sainte-Beuve, *Port Royal*, Hachette, 1888, II, 434.

9. *Ibid.*, p. 441.

10. Sainte-Beuve, *Port Royal*, Hachette, 1888, II, 442.

un scepticisme absolu ou en face d'un Être inaccessible. C'est ainsi que Boutroux voit dans l'*Apologie* une "déconcertante discussion où, sous prétexte de justifier l'emploi des raisons naturelles dans la démonstration de la religion, l'auteur en vient à nous montrer à la fois la nature indifférente en cette affaire, et la raison impuissante, si bien que la religion flotte désormais dans le vide, sans rien qui lui fasse obstacle, sans rien non plus qui la soutienne et la rattache aux réalités."<sup>11</sup> De même M. Brunschvicg voit, dans la célèbre phrase de Montaigne: "Nous sommes Chrétiens à mesme titre que nous sommes Perigourdiens ou Alemans,"<sup>12</sup> en quelque sorte une profession de foi, et conclut: "Il n'y a pas de doute sur la conclusion de Montaigne à cet égard: l'inefficacité morale, et par suite le néant religieux du christianisme, sont mis en évidence par le début de l'*Apologie* qui donne le ton à tout l'*Essai*, à tous les *Essais*."<sup>13</sup>

Un montaigniste bordelais, le Dr. Armaingaud, est plus affirmatif encore; pour lui, l'*Apologie* est une "œuvre d'ironie antiprovidentialiste au premier chef."<sup>14</sup> D'autre part, dans l'*Etude* qui précède son édition des *Essais*, il dresse un vrai réquisitoire contre la foi de Montaigne.<sup>15</sup>

Mais voici qu'au début de ce siècle entrent en scène les universitaires, porteurs de solutions moyennes et de jugements modérés. Les maîtres de ce groupe sont Villey, Lanson et M. Strowski. Tous trois donnent de l'*Apologie* à peu près la même analyse, sans chercher à combler le fossé qui semble en séparer les deux parties; mais ils croient que Montaigne était sincère; seulement chez lui comme chez beaucoup d'humanistes, foi, ou plutôt adhésion aux dogmes de l'Eglise, et raison, étaient séparés par une *cloison étanche*; Montaigne chrétien observe fidèlement les commandements de l'Eglise,—mais Montaigne philosophe est successivement stoïcien, pyrrhonien, épicurien ou "naturaliste." Pour Villey, Montaigne est chrétien par politique. "L'utilité publique" dit Villey dans sa célèbre thèse sur les *Sources et l'évolution des Essais*, "chez Montaigne, est un des mobiles de l'attitude religieuse; son conservatisme politique est intimement lié à son conservatisme catholique, et

11. E. Boutroux, *Pascal*, Hachette, 1919, p. 59.

12. Montaigne, *Essais* II, 12 (II, 155).

13. L. Brunschvicg, *Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Alcan, 1927, 126.

Un autre "disciple" de Sainte-Beuve est M. André Gide, qui dans son *Essai sur Montaigne* et dans *Suivant Montaigne* (*Œuvres complètes*, N.R.F., xv) décrit, non sans une pointe d'admiration, la "cautèle" de Montaigne en matière de religion.

14. A. Armaingaud. *Y a-t-il une évolution dans les Essais de Montaigne*, dans le *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 3<sup>e</sup> fascicule, 1914, p. 262.

15. A. Armaingaud. *Œuvres complètes de Michel de Montaigne*. Conard, 1924, I, 175-203.

passer par des phases analogues."<sup>16</sup> Et Villey conclut: "Sa foi n'est pas une foi de commande, car elle est sincère; mais . . . ce n'est pas une foi de sentiment; j'y vois un acte de bon sens, un acte de logique, avec beaucoup de sécheresse et d'indifférence."<sup>17</sup> Lanson, dans un livre sur les *Essais de Montaigne*, rebrasse, regroupe les thèses de Villey, et déclare que "la religion des *Essais* est une religion raisonnable, modérée, faite à la mesure de Montaigne . . . et surtout une religion soigneusement canalisée, qu'on ne répand pas sur tous les actes et tous les moments de la vie. . . . L'auteur pouvait être un bon croyant; le livre est incroyant."<sup>18</sup> A propos des dernières pages de l'*Apologie*, où Montaigne lance entre le Devenir et l'Être un "pont," la Révélation, M. Strowski glisse l'expression "jansénisme intellectuel"; un peu plus loin, il évoque les aïeux, l'influence atavique, et fait de Montaigne une sorte de Musulman. "J'imagine fort bien quelque Lopez, arrière-grand-père de notre Montaigne, vivant dans l'Espagne encore à moitié musulmane et se laissant pénétrer, sans toutefois quitter sa religion, de l'esprit de Mahomet. Montaigne aurait gardé quelque chose de ce grand-père-là."<sup>19</sup> Sentiment religieux, très religieux, mais qui, dit encore Strowski, "n'est pas exactement et proprement chrétien."<sup>20</sup> Et d'ailleurs n'oublions pas qu'"un Montaigne, un Ronsard, ont élevé en quelque sorte des cloisons étanches dans leur âme et dans leur vie." Ils ont une religion, des croyances, des usages, auxquels ils donnent "quelques instants réglés chaque jour, et partout leur respect. Mais ces instants passés, et le respect satisfait, ils vivent en humanistes et en païens."<sup>21</sup>—Que la religion de Montaigne repose sur des considérations pratiques, politiques, ou sur des méditations métaphysiques, ces trois critiques s'accordent sur l'existence de cette fameuse "cloison étanche." C'est dans le même esprit que notre regretté Louis Cons a proposé la pittoresque expression "asepsie spirituelle,"<sup>22</sup> et que le Professeur Zeitlin écrivait en 1934, dans l'excellente introduction qui précède sa version des *Essais*: "He (Montaigne) was concerned for the stability of civil government which was involved with the security of the Catholic Church. Religion as an inner light governing the relations of man with his maker was outside the province of his interest."<sup>23</sup>

Tel est le remarquable "consensus" auquel Thibaudet faisait cer-

16. P. Villey, *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*. Hachette, 1908, II, 335.

17. *Ibid.*, p. 335.

18. Lanson, *Les Essais de Montaigne*, Mellottée, s.d. (1930), pp. 263-264.

19. Strowski, *Montaigne*, 2<sup>e</sup> éd., Alcan, 1931, pp. 214-216.

20. *Ibid.*, p. 214.

21. *Ibid.*, p. 110.

22. Louis Cons, *Montaigne et Julien l'apostat, Humanisme et Renaissance*, 1937, p. 420.

23. Jacob Zeitlin, *The Essays of Michel de Montaigne*, New York, Knopf, 1934, p. ix.

tainement allusion en 1937 quand il affirmait que les polémiques sur la position religieuse de Montaigne étaient "dépassées." Il était si bien établi il y a vingt ou vingt-cinq ans que M. Jean Plattard a pu écrire, en 1929, dans un compte-rendu d'article: "On admet généralement que le catholicisme de Montaigne est une conséquence de son scepticisme; que sa soumission à la religion catholique est sincère, mais dénuée de tout sentiment religieux, sans aucun rapport avec la théologie."<sup>24</sup>

Mais voici du nouveau. L'article qui est l'objet de ce compte-rendu, "Montaigne humaniste et théologien," par M. Forest,<sup>25</sup> remet tout en question par une simple remarque, par un retour au texte même de l'*Apologie*. Le R. P. Forest relève une phrase, ou plutôt une partie de phrase, que Pascal, qui savait fort bien lire, avait citée à M. de Saci, mais que tous<sup>26</sup> les critiques mis en scène jusqu'ici ont laissée de côté. Elle se trouve au début de la seconde partie de l'*Apologie*: "Considerons doncq pour cette heure l'homme seul, sans secours estranger, arme seulement de ses armes, et despourveu de la grace et cognoissance divine, qui est tout son honneur, sa force et le fondement de son estre."<sup>27</sup> Le sens de toute l'*Apologie* s'éclaire tout à coup, et la fameuse contradiction disparaît, si l'on relit, dans la première partie, ces deux autres phrases: "C'est la foy seule qui embrasse vivement et certainement les hauts mysteres de nostre Religion. Mais ce n'est pas à dire que ce ne soit une tres belle et tres loüable entreprise d'accommoder encore au service de nostre foy les utils naturels et humains que Dieu nous a donnez. . . ." Il faut "accompagner nostre foy de toute la raison qui est en nous, mais toujours avec cette reservation de n'estimer pas que ce soit de nous qu'elle depende, n'y que nos efforts et argumens puissent atteindre à une si supernaturelle et divine science."<sup>28</sup> C'est à dire que Montaigne défend d'abord Sebond contre ces extrémistes, pour qui les lumières de la foi sont seules "nécessaires et suffisantes," montre ensuite l'inanité de la raison purement humaine, quand elle n'est pas garantie par la foi. De même que notre corps peut honorer la loi divine ou la profaner, de même notre raison peut soit "accompagner" humblement notre foi,—et elle est alors féconde, soit tenter d'atteindre la vérité "par ses seules armes,"—

24. Jean Plattard, Compte-rendu sur l'article: "Montaigne humaniste et théologien," de M. Forest. *Revue du seizième siècle*, 1929, p. 346.

25. L'Article de A. Forest, O.P. a paru dans la *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 1929, pp. 59-73.

26. Tous, sauf, à la fin du dernier siècle, Paul Stapfer dans son *Montaigne* (Hachette, 1895). Chap. "La Philosophie," pp. 107-108.

27. Montaigne, *Essais* II, 12; II, 161.

28. *Ibid.*, II, 149-150.

et ce n'est qu'un vain "cuyder."<sup>29</sup> Nous voici loin du "drame" ou de la "comédie" si chers à Sainte-Beuve. La vérité est plus simple: il s'agit, comme toujours dans l'étude de Montaigne, de relever les phrases-clés; encore faut-il bien lire.

La trouvaille, ou plutôt la remarque du R. P. Forest, n'écartait pas tous les voiles; elle soulevait même de nouveaux problèmes, en particulier celui des liens entre l'*Apologie de Raymond Sebond* . . . et Sebond lui-même. Car chose étrange, Villey, qui a si consciencieusement recherché les sources antiques ou modernes des *Essais*, a presque entièrement négligé le *Liber creaturarum*.<sup>30</sup> Les développements de l'*Apologie* sont tirés, selon lui, de Sextus Empiricus, de Sanchez, de Guy de Bruès, de Cornille Agrippa; Strowski croit beaucoup à l'influence de Pic de la Mirandole; mais ni l'un ni l'autre ne se sont souciés de l'ouvrage que Montaigne a traduit en 1568 et qu'il a eu sous la main pendant plusieurs années.

C'est l'abbé Joseph Coppin qui, dans son livre *Montaigne traducteur de Raymond Sebond*,<sup>31</sup> a comblé cette lacune. Montaigne voudrait bien nous faire croire qu'il a traduit le *Livre des créatures* en "quelques jours,"<sup>32</sup> mais il semble, selon M. Coppin, qu'il l'ait feuilleté et même étudié dès avant 1565; il semble aussi que ce livre soit la grande source de l'*Apologie*, une des sources de toute l'œuvre: M. Coppin n'hésite pas à intituler l'un de ses chapitres (chapitre vii) le "*Livre des créatures* et la formation du genre des *Essais*," un autre le "*Livre des créatures* et la méthode générale des *Essais*" (chapitre viii). Pour ce qui est de l'*Apologie*, si, dans la première partie Montaigne défend Sebond contre "les fidéistes" purs, et proclame l'utilité de la raison, dans la seconde Sebond finit par être "atteint dans la lutte," surtout quand le "dernier tour d'escrime"<sup>33</sup> amène Montaigne à dépouiller l'homme de tous les privilèges qui l'élèvent au-dessus des autres créatures. Mais ce "tour d'escrime" n'est pas une comédie jouée à nos dépens; "c'est un coup desespere, auquel il faut abandonner vos armes pour faire perdre à vostre adversaire les siennes,"<sup>34</sup> et Montaigne, traducteur en somme fidèle de Sebond, l'a beaucoup pratiqué, le connaît bien,—ne le trahit pas.

Les deux problèmes soulevés par le R. P. Forest et l'abbé Coppin,—

29. *Ibid.*, p. 228.

30. Seule mention: Villey, *op. cit.*, II, 187: "Et voyez comme nous sommes déjà loin de Sebond: la *Théologie naturelle* plaçait l'homme tout au haut de l'échelle des êtres, . . ."

31. Lille, H. Morel, 1925.

32. Montaigne, *Essais*, II, 12; II, 148.

33. *Ibid.*, II, 308.

34. *Ibid.*, p. 308.



sens de l'*Apologie*, liens entre l'*Apologie* et le livre de Sebond, ont été repris dans la thèse singulièrement riche d'un ecclésiastique, hollandais cette fois, H. Janssen, *Montaigne fidéiste*.<sup>35</sup> Cette thèse nous rend plusieurs services: d'abord, elle éclaire l'*Apologie* d'une lumière "théologique." Car enfin, il s'agit de théologie, et Montaigne l'avoue lui-même, tout en s'excusant de son ignorance: "Ce seroit mieux la charge d'un homme versé en la theologie, que de moy qui n'y sçay rien."<sup>36</sup> M. Janssen nous apprend donc qu'il faut distinguer les "préambules de la foi" des "mystères";<sup>37</sup> il nous rappelle que "pour la théologie catholique la foi est précisément l'adhésion ferme et consciente de l'esprit à la vérité révélée: c'est une véritable foi au témoignage divin, et non pas une intuition ou même un sentiment, comme pour beaucoup de protestants modernes, ni enfin "Dieu sensible au cœur."<sup>38</sup> Il définit les deux sortes de fidéisme: religieux (raison impuissante à démontrer les vérités religieuses, même celles du "Préambule"), philosophique (impuissance étendue aux vérités d'ordre naturel).<sup>39</sup>

L'auteur s'efforce aussi, par l'étude fidèle du texte, de préciser le but de l'*Apologie*, et aboutit à cette conclusion: La "préoccupation morale" apparaît dès les premières lignes et domine tout l'essai: il s'agit du *souverain bien*, de la "quête" du bonheur. Tout le problème de la connaissance, et celui de la foi, sont soumis à cette "quête"; "c'est en moraliste donc que Montaigne aborde la question, et ici c'est en moraliste chrétien, mais fidéiste, qu'il la résout."<sup>40</sup> Grâce à l'étude fidèle du texte, certains contre-sens en quelque sorte classiques sont corrigés: ainsi la phrase, citée par M. Brunschvicg (et par d'autres) "Nous sommes Chrestiens à mesme titre que nous sommes Perigourdins ou Alemans," n'est pas l'énoncé d'une loi "déterministe," ou une boutade cynique, mais la constatation d'un fait déplorable et un reproche qui atteint tous les chrétiens, y compris Montaigne; ajoutée sur l'exemplaire de Bordeaux, elle clôt, en une formule cinglante, tout un développement qui est un vrai "sermon" sur la déchéance des chrétiens.<sup>41</sup>

Mais surtout M. Janssen, en bon exégète, "débrouille" l'*Apologie*, relève soigneusement les principales articulations du discours, met en bonne lumière les points de repère. En particulier, il fait observer aux lecteurs surpris par le "tour d'escrime" que les deux grands dévelop-

35. H. J. J. Janssen, C. ss. R. *Montaigne fidéiste*, Nimègue, Dekker et van de Vegt, 1930.

36. Montaigne, II, 12; II, 149.

37. Janssen, *op. cit.*, p. 8.

38. *Ibid.*, p. 7.

39. *Ibid.*, pp. 9-13.

40. *Ibid.*, p. 26.

41. *Ibid.*, pp. 48-49.



pements de la seconde partie sont annoncés dès le début: "Voyons donc -- (1<sup>o</sup>) si l'homme a en sa puissance d'autres raisons plus fortes que celles de Sebond, (2<sup>o</sup>) voire s'il est en luy d'arriver à aucune certitude par argument et par discours."<sup>42</sup> Mais le point de repère le plus précieux, c'est le refrain<sup>43</sup> cent fois répété qui oppose "l'homme seul," "l'humaine invention," "nos songes," nos "fantasies," les "apparences vaines et foibles de nostre entendement"<sup>44</sup> aux "choses qui nous viennent du ciel,"<sup>45</sup> à "l'éternelle base de la sainte parolle,"<sup>46</sup> à la "lampe de sa grâce."<sup>47</sup> C'est pour avoir oublié ce refrain que tant de lecteurs et de commentateurs, entraînés par leur raison "humaine" se sont perdus.

Il ne s'agit pas d'ailleurs, au début de l'*Apologie* tout au moins, d'opposer selon le pur fidéisme la foi à la raison, mais la raison non éclairée à la raison éclairée (par la grâce divine). Montaigne, dit M. Janssen, est d'abord un "semi-fidéiste,"<sup>48</sup> mais il tend vers un système de théologie fidéiste sans l'atteindre ni le formuler. Seulement, il ne semble pas s'apercevoir qu'en glissant ainsi vers le fidéisme, attitude courante alors de nombreux catholiques, il s'écarte du rationalisme "naturel" de Sebond. C'est que Montaigne s'est "mépris sur la conception théologique de Sebond."<sup>49</sup> Induit en erreur par certains passages ambigus de la *Théologie naturelle*, il a cru que Sebond était fidéiste. Cette confusion est très sensible dans la première partie de l'*Apologie*, et surtout dans la phrase: "C'est la foy seule qui embrasse vivement et certainement les hauts mysteres de nostre religion,"<sup>50</sup> qui peut avoir un sens orthodoxe: "la raison humaine ne peut pas trouver les mystères (au sens théologique) de la religion chrétienne"; "la religion chrétienne (qui est si pleine de mystères) ne s'embrasse pas en raison de ses arguments, mais à cause de l'autorité de Dieu, par la foi seule";—ou un sens fidéiste: "la raison humaine, seule et sans secours étranger, est incapable de faire accepter avec fermeté ('vivement') et avec certitude ('certainement') les vérités de la religion, qui restent pour elle des mystères; c'est par la foi seule que l'homme peut y adhérer 'vivement et certainement'."<sup>51</sup>

Montaigne s'est donc trompé, mais il est sincère. C'est un fidéiste. Le —

42. Montaigne, II, 12; II, 160.

43. Cf. Paul Stapfer, *Montaigne*, pp. 107-108. Cf. aussi Montaigne, *Essais*, III, 2; III, 29: "adjoignant tousjours ce refrain, non un refrain de ceremonie, mais de naïfve et essentielle submission. . . ."

44. Montaigne, II, 12; II, 160.

45. *Ibid.*, p. 316.

46. *Ibid.*, p. 338.

47. *Ibid.*, p. 302.

48. Janssen, *op. cit.*, p. 54.

49. *Ibid.*, p. 44.

50. Montaigne, *Essais*, II, 12; II, 149.

51. Janssen, *op. cit.*, pp. 40-41.

fidéisme, qui remplit l'*Apologie*, est répandu dans tous les *Essais*. Mieux encore, l'étude du *Livre Troisième* et des additions montre que ce n'est pas une crise passagère, mais une attitude constante, qui s'affermirait avec l'âge.<sup>52</sup>

Montaigne fidéiste . . . Déjà en 1922, M. Henri Busson, dans sa thèse de doctorat,<sup>53</sup> rattachait Montaigne à ce courant tantôt rationaliste, tantôt pyrrhonien, tantôt fidéiste, qui prend sa source chez Pomponazzi et les Padouans: séparation de la raison et de la foi, pyrrhonisme absolu en matière de philosophie, utilité de la religion "comme un frein nécessaire au peuple,"<sup>54</sup>—"cercle dangereux," dit M. Busson, "qui n'éloigne le philosophe de la foi que pour l'y ramener, le conduisant de la foi au fidéisme, du fidéisme au scepticisme, du scepticisme à la nouvelle académie, de la nouvelle académie au pyrrhonisme, et, par une brusque volte-face, du pyrrhonisme à la foi"<sup>55</sup>—mais cette volte-face est "sincère."

Dans ces études sur la "foi" et la "bonne foi" de Montaigne, c'est le second thème qui l'emporte. Elles semblent préparer, annoncer, un travail d'ensemble sur la religion de Montaigne, qui résolve ces deux problèmes sans glisser de l'un à l'autre par un inconscient jeu de mots. L'ouvrage attendu a été écrit par un théologien, l'abbé Mathurin Dréano: *La Pensée religieuse de Montaigne*.<sup>56</sup> Avant d'aborder l'*Apologie*, M. Dréano étudie longuement la formation morale et spirituelle de Montaigne, dans sa famille, au collège, dans l'exercice des charges publiques, influences, amitiés . . . la vie par opposition aux lectures . . . éternel problème négligé trop souvent par les, "sourciers." L'*Apologie* elle-même le pose: rappeler l'existence d'un courant "sceptique," citer Sextus Empiricus et François Sanchez explique beaucoup de choses, mais pas tout. A qui cet essai est-il destiné? Ou plutôt, contre qui est-il écrit? Contre les fidéistes (purs) d'abord, contre les "athéistes" ensuite. Il s'agit donc non pas tant de défendre Sebond, que d'attaquer deux sortes d'adversaires, deux mouvements parfaitement réels. Pour cette bataille, Montaigne a trouvé chez Sebond, qu'il connaît bien, certaines armes. Or, si Montaigne est fort aise de pouvoir citer un apolo-

52. Janssen, *op. cit.*, pp. 79-115. Villey, étudiant les divers textes de l'*Apologie*, constate aussi que les additions de 1588 "reprennent et répètent avec force la plupart des idées de 1580. Elles les renforcent souvent, ne les atténuent jamais." Villey, *op. cit.*, II, 310; cf. aussi p. 499.

53. H. Busson, *Les Sources et le développement du rationalisme dans la littérature française de la Renaissance* (1533-1601), Letouzet et Ané. 1922, pp. 434-449.

54. *Ibid.*, p. 449.

55. *Ibid.*, p. 439.

56. Paris, Beauchesne, 1936 (*Bibliothèque des Archives de philosophie*).

giste qui a voulu se mettre à la portée des *simples*, qui est rationaliste, mais avec des réserves, fidéiste, mais sans excès,—il ne prétend nullement défendre un savant théologien confiant en ses raisonnements, parce qu'il est *pyrrhonien*, de tout son cœur et de toute sa pensée.<sup>57</sup>

La thèse de M. Dréano déborde d'ailleurs l'*Apologie*. Le pyrrhonisme, attitude intellectuelle, n'atteint pas la croyance aux miracles,<sup>58</sup> la vie morale.<sup>59</sup> Surtout, ce pyrrhonisme, même s'il est tenace, n'empêche pas Montaigne de se préparer à la mort, et cette préparation n'est ni stoïque ni épicurienne, mais chrétienne: communion et Extrême Onction, pénitence, repentir, pratiques pieuses, prière, telles sont les armes du croyant; Montaigne les connaît et en parle; il ne cache pas qu'il s'en sert, regrette humblement de ne pas s'en servir mieux. On trouvera dans le Livre iv de cette thèse, "La mort et la vie posthume," tous les détails, tirés soit des *Essais*, soit du *Journal de voyage*, qui éclairent la vie religieuse de Montaigne.

Les théologiens que nous venons de citer sont d'accord pour voir en lui un défenseur sincère du catholicisme, un Chrétien plein de bonne volonté, mais "faible."<sup>60</sup> Ils évitent avec soin l'expression de "cloison étanche," mais ils laissent entendre que, plus ou moins étanche, la cloison existe. Pour M. Janssen, elle sépare la foi théorique de la morale pratique: "Un instant il a cru (dans l'*Apologie*) que, sans la Révélation divine, les normes de la sagesse et la source du bonheur terrestre étaient introuvables. Plus tard, reléguant au second plan la foi comme instrument dans la recherche d'une doctrine morale, ainsi qu'il avait écarté toujours la science, il ne se tourne plus vers la parole divine que pour y apprendre des préceptes positifs et nettement circonscrits; pour le reste, c'est la raison, voix de la nature, qui lui servira d'interprète de la vraie conception de la vie, de Mentor sur le chemin du bonheur. Pour avoir établi le système (bien souple) d'une morale indépendante, il n'a pas renié sa foi chrétienne, seulement il l'a réduite à l'inaction, du moins en théorie, dans son livre."<sup>61</sup> Et, dans l'*Apologie*, MM. Coppin et Dréano relèvent une "contrariété" entre la défense de Sebond et le pyrrhonisme.

Mais voici un livre dans lequel la "théorie" de la cloison étanche est

57. Dréano, *op. cit.*, p. 294, conclusion sur l'*Apologie*.

58. Voir le chap. "Le naturalisme de Montaigne." Dréano, *op. cit.*, pp. 296 sqq.

59. *Ibid.*, pp. 348 sqq. (chap. "La vie morale").

60. Le mot est de M. Coppin, dans un article intitulé "La morale de Montaigne est-elle purement naturelle?" *Mélanges de philosophie et d'histoire publiés à l'occasion du cinquantième de la Faculté des lettres de l'université catholique de Lille*. 1929.

61. Janssen, *op. cit.*, pp. 166-167 (Conclusion).

attaquée de front. Ce n'est pas une thèse, et l'auteur, M. Marc Citoleux, est un universitaire catholique. Le titre même est un défi: *Le Vrai Montaigne, théologien et soldat*.<sup>62</sup> Paradoxe? Gageure? Peut-être; mais paradoxe singulièrement fécond, car ce petit livre écrit avec fougue, continûment étayé de citations fidèles (c'est-à-dire non détachées du contexte), offre au lecteur une riche moisson d'idées neuves, dont plusieurs éclairent, non seulement l'*Apologie* ou l'essai *Des prières*, mais tous les *Essais*. Trois surtout sont à retenir.

La première, c'est que Montaigne croit à la supériorité des anciens sans pencher vers le paganisme: c'est que leurs œuvres "préfigurent" le christianisme; vieille idée, mais renouvelée, et "essayée" par Montaigne sur d'innombrables "cas." D'autre part, la nature humaine, corrompue par la Chute, n'est pas foncièrement mauvaise et porte encore les marques de son origine divine; or, les Anciens sont plus près que nous de cette origine; et nous, nous avons laissé s'affaiblir la foi (voir la première partie de l'*Apologie*) qui seule peut rendre à notre nature une part de sa bonté première; double déchéance donc, l'une historique ou temporelle, l'autre spirituelle. Sur le chemin de la nature, nous ne pouvons espérer atteindre ou dépasser les Anciens que par un réveil de la foi. Enfin, nous ne pouvons les comprendre que si nous les lisons à la lumière du Christianisme.<sup>63</sup>

La seconde intéresse l'*Apologie* et Raymond Sebond. Sebond n'était à la vérité ni rationaliste ni fidéiste, mais comme tout bon Chrétien, les deux à la fois; ce que montre bien cette phrase que M. Janssen ne semble pas avoir remarquée dans la *Préface* de la *Théologie naturelle*: "Nul ne peut lire dans ce grand livre [Nature] (bien que toujours ouvert et présent à nos yeux), s'il n'est éclairé de Dieu et purgé de sa macule originelle."<sup>64</sup> Et l'un des raisonnements préférés de Sebond, c'est le fameux *credo quia absurdum* de tous les théologiens chrétiens; or, c'est aussi le fondement de l'*Apologie*. "Pour expliquer chez Montaigne l'opposition de la foi et de la raison, inutile de recourir, avec M. Janssen et M. Henri Busson . . . au fidéisme des Padouans et de leur chef Pomponazzi, lesquels il ne connaissait peut-être pas, alors qu'y suffit surabondamment l'argumentation du *Credo quia absurdum* de cette *Théologie naturelle* que nous sommes sûrs qu'il avait lue, puisqu'il l'avait traduite . . . . Ni rationaliste, ni fidéiste, Montaigne comme Sebond et, plus tard, Pascal, a confiance en la raison à condition qu'elle soit maintenue par la foi. Mais plus que Sebond et autant que Pascal, il tient à

62. Lethielleux, 1937.

63. Citoleux, *op. cit.* Chap. "La supériorité des anciens."

64. Cité par M. Citoleux, *op. cit.*, p. 161.

l'humilier, à lui rappeler la tutelle de la foi et à la garrotter."<sup>65</sup>—Quant au "pyrrhonisme" de l'*Apologie*, quelle erreur d'en faire la doctrine d'élection de Montaigne! "Il n'est rien," dit-il, "en l'humaine invention ou il y ait tant de veri-similitude et d'utilité."<sup>66</sup> "Vérisimilitude" et "utilité" ne sont pas synonymes de "vérité," et le pyrrhonisme, "humaine invention," est englobé dans la condamnation de tout ce qui n'est qu'humain. "Fantasie," dit ailleurs Montaigne.<sup>67</sup> Mais le pyrrhonisme est utile, parce qu'il fait de l'homme "une carte blanche preparée à prendre du doigt de Dieu telles formes qu'il luy plaira y graver."<sup>68</sup> C'est donc une *arme*, une planche de salut à tendre aux "athéistes." "Le pyrrhonisme de Montaigne est uniquement d'argumentation; il exagère l'impuissance de notre raison et notre 'deneantise' parce qu'il est sûr de sa foi et qu'il sait bien que tous les arguments de notre faiblesse tomberont devant les splendeurs de la grâce."<sup>69</sup> Utilisation d'une doctrine "utile,"—c'est bien ce que le Professeur Zeitlin dont les conclusions ne sont pas du tout les mêmes que celles de M. Citoleux, disait en 1934: "With his mind made up in advance as to the necessity of justifying the institutions which hold men in their place, he was happy to find among the ancients, his habitual guides, a school of philosophy like the Pyrrhonian, which offered him precisely the solution that he required . . . . No instrument could have been more serviceable than Pyrrhonism for this purpose. Montaigne seized it with avidity and plied it with an enormous zeal."<sup>70</sup>

65. *Ibid.*, p. 171.

66. Montaigne, *Essais*, II, 12; II, 238.

67. *Ibid.*, pp. 266, 336.

68. *Ibid.*, p. 239.

69. Citoleux, *op. cit.*, p. 205.

70. Jacob Zeitlin, *op. cit. Introduction*, I, lxii.

On n'a peut-être pas assez remarqué que Montaigne indique avec soin, au début de chaque développement, (1<sup>o</sup>) les adversaires, (2<sup>o</sup>) les arguments appropriés.

1<sup>re</sup> Partie: "Mon pere esperoit qu'avec un bien peu d'aide il en [la *Theologia naturalis*] pourroit faire son profit, et le luy recommanda comme livre *tres utile et propre à la raison* en laquelle il le luy donna; ce fut lors que les nouvelletez de Luther commençoient d'entrer en credit . . ." (Villey, II, 147).

2<sup>e</sup> Partie: "le *moyen* que je prens pour rabatre cette frenaisie [de ceux qui disent que les arguments de Sebond sont "foibles et ineptes à verifier ce qu'il veut"] et qui me semble le *plus propre*, c'est de froisser et fouler aux pieds l'orgueil et humaine fierté." (Villey, II, 159-160).

3<sup>e</sup> Partie (le "tour d'escrime"): Vous qui . . . pouvez en un clin d'oeil commander à qui il vous plait, devez donner cette *charge* à quelqu'un qui fist profession des lettres, qui vous eust bien autrement appuyé et enrichy cette *fantasie*. Toutesfois en voicy assez *pour ce que vous en avez à faire*. (Villey, II, 309). "Mais si quelqu'un de ces nouveaux docteurs [rationalistes? athées?] entreprend de faire l'ingenieux en vostre presence . . . ; pour vous deffaire de ceste dangereuse peste qui se repand tous les jours en vos cours, ce *preservatif*, à l'*extreme necessité*, empeschera que la contagion de ce venin n'offencera ny vous ni vostre assistance" (Villey, II, 310). Les italiques sont de nous.

Enfin, M. Citoleux montre, surtout d'après le *Troisième Livre* et les additions de l'exemplaire de Bordeaux, que la "modération"<sup>71</sup> de Montaigne est le fruit d'efforts concertés,—et le chapitre le plus riche de son livre est intitulé "La morale et l'ascèse de Montaigne." "Diversions," "contrariété" ne sont que les exercices d'une méthode, d'une "école" contre l'adversité, la colère, la lubricité, la maladie et la mort. Telle est "l'exercitation" de Montaigne, qui avoue ses faiblesses humblement; mais, soutenu par une foi solide, par l'espoir d'une "entière reformation,"<sup>72</sup> par une pleine confiance en Dieu, il trouve sinon le souverain Bien, qui est de l'au-delà, du moins la joie chrétienne, qui éclate dans plusieurs essais et dans les dernières pages du *Troisième Livre*. Je laisse de côté la partie ingénieuse mais discutable dans laquelle M. Citoleux fait de Montaigne un "théologien casqué." C'est la seule que M. Plattard ait relevée dans son compte-rendu.<sup>73</sup> Inutile de dire, d'ailleurs, que les seiziémistes n'ont pas reçu ce livre sans "réagir." C'est ainsi que M. Marcel Raymond,<sup>74</sup> après avoir dit: "Je suis heureux qu'il ait été écrit," sous prétexte d'opposer Montaigne à l'auteur, refait, sur un passage de l'essai *Du Repentir*, un contre-sens déjà commis par Gide (et par d'autres) et déjà signalé par M. Janssen:<sup>75</sup> "En tous affaires, quand ils sont passés, comment que ce soit, j'y ai peu de regret. Car cette imagination me met hors de peine, qu'ils devoyent ainsi passer . . ."<sup>76</sup> "Un Chrétien," demande M. Raymond, "peut-il regarder ses fautes (car c'est d'elles qu'il s'agit) comme nécessaires?"—Or, il ne s'agit pas des fautes, ou des péchés, mais des "affaires," ou, comme l'a dit Montaigne au début de ce nouveau développement, des "negoces."<sup>77</sup>

Ce petit fait nous fournit une première conclusion: cette équipe de "théologiens," par métier ou par goût, qu'ils soient modérés (MM. Coppin, Janssen, Dréano) ou extrémistes (M. Citoleux) dans leurs conclusions, nous ont donné, bien que leur "position" (et par conséquent leurs parti-pris) soient connus, une leçon de fidélité au texte. Car il faut bien le dire, depuis 1580, mais surtout depuis Sainte-Beuve, nombre de critiques ont mal lu ou mal cité Montaigne: erreurs sur le sens de tout

71. Sur la *modération* de Montaigne, voir le court mais pénétrant article de Hubert Forestier, "Montaigne et la loi de l'opposition de la réaction à l'action," *Humanisme et Renaissance*, 1937, pp. 286-293.

72. Montaigne, III, 2; III, 40.

73. *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 1938, pp. 97-99.

74. *Humanisme et Renaissance*, 1937, pp. 347-350.

75. Janssen, *op. cit.*, p. 134. Cf. Gide, *Suivant Montaigne, Œuvres complètes*, N.R.F. s.d. (1939) xv, 36-37. Gide laisse complètement de côté l'*Apologie*.

76. Montaigne, III, 2; III, 40.

77. *Ibid.*, III, 39: "Quant aux negoces. . . ." De l'importance des "quant à" chez Montaigne.



un chapitre ou sur l'enchaînement logique des pensées, contre-sens, citations arrangées ou arrachées au contexte, rien ne lui a été épargné. Dans la dernière partie de sa thèse, M. Janssen est obligé de corriger sans cesse les citations du Dr. Armaingaud, et nous avons vu comment Boutroux et Brunschvicg ont faussé le sens de plusieurs phrases de l'*Apologie*. L'exégèse de nos critiques catholiques est autrement plus solide!

Cette exégèse éclaire d'une vive lumière l'énigmatique *Apologie*. C'est bien une apologie de la religion chrétienne, fondée sur la *Théologie naturelle* de Sebond. Elle vise à modérer l'extrême fidéisme, dangereux parce que notre foi est, hélas, faible (première partie),—à préparer par des moyens appropriés les "atheistes" à recevoir la grâce divine,—à mettre le Chrétien en garde contre les "nouvelletés" qui accordent trop de place soit à la foi, soit à la raison. On y trouve mêlés un rationalisme et un naturalisme chrétiens; le pyrrhonisme n'est (comme plus tard chez Pascal) qu'un "argument." Montaigne l'"essaie," comme, en morale, il "essaie" le stoïcisme ou l'épicurisme.

De l'abîme qui semblait séparer les deux parties de l'*Apologie*, il ne reste qu'une fissure chez M. Janssen et M. Dréano; le passage se fait de plain-pied dans le commentaire de M. Citoleux. J'avoue que ces conclusions me séduisent, surtout la dernière, non pas parce qu'elles sont les plus récentes, mais parce qu'au lieu d'accroître le mystère, elles expliquent le texte. Avant de faire les fins et de crier "Enigme! Supercherie!", notre tâche est de *comprendre*, c'est-à-dire de trouver l'idée qui embrasse *tous* les éléments d'une œuvre. L'explication de M. Citoleux "colle" au texte; au lieu de disloquer l'*Apologie*, elle la remet debout, une. De toutes les explications que la raison "purement humaine" ait données, c'est, sinon la plus vraie, du moins celle qui présente le plus de "véri-similitude."

Montaigne chrétien. . . "Peut-être," diront les uns, mais un Chrétien bien tiède," ou: "Catholique soumis, oui, Chrétien non." "Comment peut-il être chrétien, lui qui ne parle guère du Christ et ne semble pas avoir passé par la conversion?" De telles questions appellent quelques remarques:

1° Sécheresse, tiédeur, s'accordent mal avec la ferveur qui anime toutes les pages de l'*Apologie*; on peut insinuer que cette ferveur est un piège, et s'exerce contre la foi chrétienne, mais nous avons vu que cette explication ne tient compte ni de la *Théologie naturelle* de Sebond, ni du texte même de Montaigne. La seule conclusion qui embrasse *tous* ces éléments, c'est que Montaigne est animé d'une foi sincère.

2° Il ne faut jamais perdre de vue le but de l'*Apologie*, qui est de

répondre, non pas aux Protestants, mais à ceux qui avaient profité des dissensions religieuses pour se perdre dans un fidéisme absolu,—ou pour devenir “atheistes.” Calvin, en 1550, dans son *Traité des scandales*, dénonçait les mêmes dangers. Expliquer la soumission de Montaigne à l'Eglise par la peur de la “nouvelleté” protestante, par le conservatisme politique, c'est oublier les trois grands développements de l'*Apologie*.

3° Certains critiques, pour mesurer la foi des autres, se servent d'une jauge très simple: quiconque n'a pas, comme Calvin ou Bossuet, enseigné et prêché les grandes vérités chrétiennes, quiconque n'a pas, comme Pascal, senti l'action miraculeuse de la grâce divine, n'est pas chrétien; ce purisme religieux cache souvent une manœuvre commode par laquelle les esprits forts arrachent au christianisme et tirent à eux les hommes et les écrits: “un athée se flatte à ramener tous auteurs à l'athéisme . . .” Mais, depuis un siècle, ce purisme semble avoir atteint tous les critiques. M. Marcel Raymond l'a fort bien remarqué: “Avouons . . . que les historiens et les critiques littéraires (croyants ou incroyants) ont vu trop souvent le christianisme sous des formes jansénistes ou calvinistes . . .”<sup>78</sup> Attitude d'autant plus curieuse qu'on peut se demander si un critique incroyant, et même un critique protestant, *ont qualité* pour juger “objectivement” un objet qu'ils ne peuvent pas connaître,—la foi d'un écrivain catholique. (Montaigne ajouterait: “Si la raison humaine, non éclairée par la foi, peut faire autre chose que ‘fantastiquer’ sur la foi d'autrui”).

Montaigne n'est pas un Pascal, et les *Essais* ne sont pas une *Imitation de Jésus-Christ*. Mais, laissant à d'autres le soin de toucher les cœurs et de défendre le dogme, Montaigne, laïque soumis et sincère, a voulu “d'une manière laïque, non clericale, mais très religieuse toujours,”<sup>79</sup> fournir à d'autres laïques des arguments pour les “conférences” où ils risquent fort de se trouver mêlés, sans “théologiens” pour les soutenir; d'où la préoccupation constante de rencontrer l'adversaire sur son propre terrain. N'oublions pas non plus que l'*Apologie* est dédiée, non pas aux laïques en général, mais à une *princesse*; que dans tous les *Essais*, Montaigne gentilhomme s'adresse à ses pairs, et qu'il doit prendre un secret plaisir à “fouler aux pieds” cette raison dont se servent sans vergogne les rustres.

Au reste, quand les théologiens parlent “d'une manière laïque,” leurs propos ressemblent fort à ceux de Montaigne. C'est ainsi que quelques lignes de Maritain résument à merveille l'*Apologie*: “Le problème de la

78. Compte-rendu sur les livres de MM. Dréano et Citoleux, *Humanisme et Renaissance*, 1937, p. 346.

79. Montaigne, *Essais (Des Prières)* I, 56; I, 410.



philosophie chrétienne et celui de la politique chrétienne ne sont que la face spéculative et la face pratique d'un même problème. Je ne pense pas comme les barthiens [les "fidéistes" purs d'aujourd'hui] que la philosophie doit disparaître devant la foi. Je ne pense pas comme les rationalistes (qu'on ne rencontre pas seulement parmi les disciples de Descartes, de Kant et de Hegel, mais parmi beaucoup de chrétiens) que la philosophie doit accomplir son œuvre comme séparée de la foi. Je pense que la philosophie est œuvre de la raison et est fondée comme telle sur les évidences naturelles et non sur la foi,—mais que la raison elle-même, qui n'est pas un monde clos, mais ouvert, n'accomplit bien ses œuvres les plus hautes et ne parvient à sa propre plénitude que si elle est aidée et vivifiée par les lumières qui viennent de la foi."<sup>80</sup> Dans les périodes de crise, quand éclate la folie humaine, le problème théologique des rapports entre la raison et la foi se pose à toutes les consciences, devient un problème "laïque." Le chrétien a autant de bonnes raisons aujourd'hui qu'en 1570 ou 1580 de ne pas se fier aux inventions de la raison purement humaine, dépourvue de la "grace et connaissance divine."

4° Il faut enfin secouer certains poncifs, certaines formules ancrées dans les esprits, sources d'étranges malentendus: il paraît que l'on peut être *bon* catholique sans être *bon* chrétien. Phrase insultante pour les catholiques,—que j'accuserais mes coreligionnaires d'avoir inventée, si on ne la devinait présente dans l'esprit de critiques qui ne sont pas protestants (Lanson, Strowski, et même... l'abbé Dréano). M. Citoleux y voit la trace d'un "dogme germanique de la supériorité des nations protestantes sur les nations catholiques qui seraient irréligieuses."<sup>81</sup> Sans aller si loin, constatons que cette attitude est courante chez les critiques et qu'elle est déplorable.

On oppose volontiers le "naturalisme" au christianisme. "Mais," remarque M. Marcel Raymond, "l'Eglise romaine n'a jamais *opposé* le règne de la nature à celui de la grâce; elle a toujours enseigné que la grâce répare, achève, sanctifie l'œuvre de la nature, mais ne la détruit pas..."<sup>82</sup> L'église protestante aussi, d'ailleurs; il suffit pour s'en convaincre de lire et de citer fidèlement l'*Institution de la religion chrétienne* de Calvin.

Ayant fait cette remarque judicieuse, M. Raymond ajoute, deux pages plus loin: "Il semble que Dieu n'ait pas été de la même opinion que M. Citoleux, puisqu'il a jugé qu'il importait de "sortir de la nature" et qu'il a envoyé aux hommes un Réparateur, puisqu'il s'est donné à eux

80. Jacques Maritain, "Politique et religion," *Lettres Françaises*, 1<sup>er</sup> avril 1942, p. 4.

81. Citoleux, *op. cit.*, p. 25.

82. M. Marcel Raymond, compte-rendu cité, *Humanisme et Renaissance*, 1937, p. 346.

pour rendre leur salut possible." Une telle ignorance des vérités chrétiennes est déconcertante: un simple catéchumène apprendrait à M. Raymond que par ce don, *par le Fils de l'homme*, Dieu est *entré* dans notre nature, il a consenti à devenir l'un de nous, à porter nos péchés, à mourir. C'est le mystère même de l'Incarnation. Je m'excuse à mon tour de parler en laïque de matières "théologiques."

On oppose aussi "rationalisme" à "christianisme": opposition aussi spécifique que la première. Tout chrétien est "naturellement" rationaliste, avec cette réserve que la raison ne peut rien si elle n'est éclairée par la foi. En dehors de cette protection divine, "nature" ne peut signifier que corruption, et "raison" ne peut signifier que vains songes. C'est exactement ce que dit l'*Apologie*.

Il n'échappera à personne que ces conclusions, si elles sont acceptées, éclairent les *Essais* d'un autre jour, et renversent, si l'on peut dire, l'ordre des facteurs. Montaigne est "conservateur" ("Je suis desgousté de la nouvelette")<sup>83</sup> et "naturaliste," c'est entendu. Mais il est naturaliste *parce qu'il* est chrétien, et il peut invoquer la Nature *parce qu'il* a écrit l'*Apologie*; sa foi catholique n'est pas la conséquence, mais la cause de ses idées conservatrices; au milieu des "troubles" que la raison humaine n'a pas su empêcher, a peut-être suscités, comment ne s'attacherait-il pas à défendre ce qui a toujours été pour lui la seule source de certitude—son Eglise et sa foi?

L'*Apologie*, écrite après de longues méditations sur la *Théologie naturelle* de Sebond, est ainsi le centre de l'œuvre, qu'elle "garantit." Il se peut qu'elle soit faite de "lopins,"<sup>84</sup> mais elle est une, et la démarche de la pensée y est, si on lit bien, singulièrement assurée. On n'y remarque, par ailleurs, aucune "évolution."

Suivre l'*évolution* des *Essais*, c'est fort bien, et nul ne niera l'utilité du travail de Villey. Mais, comme le fait remarquer M. Janssen dans sa conclusion: "Elle [notre thèse] ne suppose qu'une évolution des *Essais*, dont la réalité est avouée par l'auteur même: d'abord "puant l'étranger," ils correspondent de plus en plus à son but de se peindre lui-même et l'homme en général."<sup>85</sup>

Et ce qui importe surtout, c'est de trouver le "roc"<sup>86</sup> sur lequel repose l'œuvre entière. Il apparaît bien, jusqu'à ce qu'on prouve le contraire sans fausser le sens des textes, que ce roc est chrétien. Montaigne fut

83. *Essais*, I, 23; I, 152. Texte de 1588.

84. Jean Plattard, *Etat présent des études sur Montaigne*, Belles-Lettres, s.d. (1935), p. 57.

85. Janssen, *op. cit.*, p. 167.

86. Citoileux, *op. cit.*, p. 123.

toujours, humblement, naturellement, et par l'exercice d'une raison toujours soumise à la vérité révélée, un bon chrétien. Pour le montrer, inutile de recourir aux signes de croix, aux patenôtres, aux pèlerinages, aux sentiments que Montaigne peut éprouver dans la "vastité sombre de nos Eglises,"<sup>87</sup> les *Essais* suffisent,—qui sont "un livre de bonne foy."<sup>88</sup>

JEAN GUITON

*Bryn Mawr College*

87. *Essais*, II, 12; II, 356. Voir l'énumération de ces "habitudes chrétiennes" dans Plattard, *op. cit.*, pp. 60-61.

88. Note générale: M. Plattard, dans son précieux *Etat présent des études sur Montaigne* (Belles-Lettres, 1935, pp. 45-64), résume fort bien le débat sur la religion de Montaigne, jusqu'à la thèse de Janssen inclusivement. On peut s'étonner cependant qu'il consacre un paragraphe (pp. 51-52) à la "réhabilitation des animaux" dans la seconde partie de l'*Apologie*. Montaigne n'a nullement l'intention de glorifier l'instinct des animaux, mais de "contraindre l'homme et le renfermer dans les barrières de cette police du monde" (Montaigne, II, 12; II, 174). Et comme la raison purement humaine, notre seul avantage apparent, est réduite à néant dans la dernière partie de l'*Apologie*, le lecteur ne peut pas échapper à cette conclusion que l'homme, sans la foi, n'est ni plus ni moins qu'un animal. Seules, peuvent élever l'homme au-dessus des animaux "ces divines, supernaturelles et extraordinaires beautés qu'on voit parfois reluire entre nous comme des astres sous un voile corporel et terrestre" (Montaigne, II, 12; II, 209).

## ALEXANDRE VINET AND POETRY

---

Poésie! poésie! le plus vain de tous les mots ou le plus profond, la plus frivole de toutes les choses ou la plus sérieux! il me semble que c'est d'aujourd'hui que je comprends tout ce que tu peux être. Arrivé à cette époque de la vie où pour tant d'hommes la poésie a cessé d'exister, je te sens plus voisine de moi, plus puissante sur ma vie, plus positive dans ma pensée que tu ne l'as jamais été. Je ne te confonds point avec ta vaine image; et telle que je te conçois, tu m'apparais comme la plus complète personnification de l'humanité, comme son vivant résumé; tu dis tout ce qu'elle est, ou plutôt tu es tout ce qu'elle est; tu en es la dernière et la plus intime expression; au-dessus, au-dessous de toi, il n'y a rien; tu es la vérité des choses, dont la prose n'est que le déguisement; tu en renfermes le secret, que tu trahis sans le connaître; tu es le *verbe* de la nature déchue; et tes premiers chants s'exhalèrent aux portes du paradis, sous le glaive de feu du chérubin!<sup>1</sup>

THE AUTHOR OF THESE LINES, Alexandre Vinet, is remembered as a theologian and a literary critic: a devout Protestant, preaching a religion of heart and conscience, who fought for freedom of belief against state control; a discerning critic with a bent for psychological analysis and moral judgment. These are no doubt important facts about Vinet; but there is another fact that has received less attention than it deserves: his love of poetry.<sup>2</sup>

Vinet loved and wrote poetry all his life. One of his earliest ambitions was to be a poet; his youthful friends thought of him as one, remembering not only his serious verse but also such light pieces as an ode to smoking and a mock epic on a student encounter with the guard. So keenly did he feel the charm of poetry that once at the age of nineteen, reading to a few close friends the climactic love-scene of *Le Cid*, he suddenly broke off and left the room, to be found later sobbing on his bed. His youthful love of poetry only deepened with the passing years. All his life it was the medium he chose to express his inmost thoughts, his deepest emotions.<sup>3</sup>

Besides writing poetry, Vinet loved to write about it. The term

1. *Etudes sur la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2nd ed., Paris, Meyrueis, 1857, II, 440. Also (in a different article) in *Essais de philosophie morale et de morale religieuse*, Paris, Hachette, 1837, p. 234; and *Mélanges*, Paris, Meyrueis, 1869, p. 177.

2. This in spite of Eugène Rambert's excellent *Alexandre Vinet d'après ses poésies*, Paris, Meyrueis, 1868.

3. Eugène Rambert, *Alexandre Vinet; histoire de sa vie et de ses ouvrages*, 4th ed., Lausanne, Bridel, 1912, pp. iv, 5-7, 15-17, 31-32, 83-85, 141; *Alexandre Vinet d'après ses poésies*, pp. 167, 257.

*poésie* recurs constantly beneath his pen. Often he uses it in the ordinary sense of verse; more often he gives it a much broader meaning. Poetry resides in prose as well as in verse, he says; it is less a medium of writing than a spirit that raises us from the real to the ideal, that brings prose into contact with our imagination, that resounds in our souls; it is beauty in whatever is beautiful. It should never be merely a way of speaking; it should be a way of being.

Poetry, as Vinet understands it, is not an adornment of things, but their essence (*idée intime*), or at least the quest of that essence. Whereas Sainte-Beuve in his forties wrote bitterly that poetry, his early love, was different from truth if not opposed to it, Vinet always regarded it as the most direct and penetrating way to truth. Poetry, he wrote in 1830, goes beyond reality to the idea; it is a necessary condition for exactitude (1833), the deepest, truest and most complete part of life, the very sense and spirit of life (1844-1845), the essence of things, their most intimate and highest truth (1846); or in the words of our opening quotation (1836), the truth of things, of which prose is only the disguise. Only when things are treated poetically does the idea shine forth: "Cette lumière vive et brillante qui rayonne alors autour de l'objet et semble en émaner, cette auréole qui le glorifie sans en altérer l'identité, c'est la poésie."<sup>4</sup>

Poetry and prose form only one of the many dualisms that Vinet strove all his life to reconcile in his own mind and in the minds of others. Before the fall of Adam, he argues, man was whole; since the fall man has been split. No longer at one with God, man is no longer at one with himself; a creature of contradictions, he cannot even be strong without some strong contradictions. Truth has also been split, so that perfect truth is now a blend of opposite truths into a mysterious unity. Truth, in Vinet's mind, is higher and more ideal than the realities of sense-perception; the "realists" are the real dreamers, and the dreamers the realists.<sup>5</sup>

4. *Littérature et histoire suisses*, Lausanne, Payot, 1932, pp. 388-389. Cf. p. 188; *Chrestomathie française*, 4th-5th eds., Basel, Neukirch, 1849-1851, III, vi, xxx (this volume has two sets of pages with Roman numerals, and we have shown the second set in italicized Roman), 231; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 91; II, 231, 291, 305, 440; III, 302; *Essais de philosophie morale et de morale religieuse*, p. 227; *Mélanges*, p. 170; *L'Education, la famille et la société*, Paris, Meyruis, 1855, p. 54; *Histoire de la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Meyruis, 1853, I, 157, 266; *Poètes du siècle de Louis XIV*, Paris, Meyruis, 1861, p. 146; Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Paris, C. Lévy, 1878 ed., I, 289.

5. *Essais de philosophie morale et de morale religieuse*, pp. ii-xiii, xxx; *Etudes sur Blaise Pascal*, 2v éd., Paris, Meyruis, 1856, pp. 53, 83, 228; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 21, 66, 239-240; II, 394; *Nouveaux Discours sur quelques sujets religieux*, 3rd ed., Paris, Ducloux, 1848, p. 11; *Essai sur la manifestation des convictions religieuses*, Paris, Paulin, 1842, p. 302; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 81, 206, 286-287; *L'Education, la famille et la société*, p. 213; *Littérature et histoire suisses*, p. 413; *Les Trois Réveils*, Paris, Delay, 1845, pp. 5-6.

The means of attaining truth fall into two groups in Vinet's mind. On the one hand there is intellect, analysis, abstraction, prose; on the other, intuition, synthesis, life, poetry. The first group may grasp the limited truth of the mind, but the second comes nearer to the complex truth of life. Like Pascal, whom he admires and understands so well, Vinet trusts "l'esprit de finesse" more than "l'esprit de géométrie," heart and conscience more than reason. He loves to repeat with Vauvenargues that "les grandes pensées viennent du cœur."<sup>6</sup> Without Christianity, which reconciles all opposites in love, we cannot attain perfect truth, for each of the human methods is incomplete, and the whole truth is fully grasped only by the whole man. But of the two methods, the more useful is the one that goes beyond *savoir* and *science* to *connaissance*: the method of intuition, synthesis, life, and poetry.<sup>7</sup>

Poetry is closely linked in Vinet's mind with the other concepts in this group, so closely, in fact, that he often declares that it is equivalent to them. It is also closely related to three other notions that dominate his thought: truth, religion and man.

Already we have seen that poetry, in Vinet's mind, is a direct way to a deeper truth than that of reality and prose. It is often more revealing than life; it is irrefutable; it is to thought what the body is to the soul. Poetry is intuition; it is the synthetic vision that gives meaning and order to the bare facts. Being true itself, it is perfectly reconcilable with whatever else is true. It cannot disregard realities, but without it the realities are meaningless and thus not fully true. Poetry is creation. Thus history needs poetry, science starts with it and may end with it. Yet though it is creation, it is not at all a distortion of reality; on the contrary, it is truth itself.<sup>8</sup>

The relation of poetry to religion is also close. As we saw in the opening quotation, poetry began with the fall of man. It is man's consolation for his fallen state; regret, desire and hope are its roots; it seeks infinity; with it man recreates the universe. It expresses our inner

6. *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 291, 308-309; *Poètes du siècle de Louis XIV*, p. 12; *Mélanges*, p. 217.

7. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 125-128, 153, 208, 221, 325; II, 242, 306, 331, 334, 378; III, 259, 302; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 13-14; *Chrestomathie*, I, xvi; III, lxxv, 82-83, 151; Pascal, pp. 25-26, 46-48, 60-61, 83, 103-106, 123-125, 190, 197, 246, 250-254; *Littérature et histoire suisses*, p. 355; *L'Education, la famille et la société*, p. 53; *Philosophie morale et sociale*, Lausanne, Bridel, and Paris, Fischbacher, 1913, II, 291-293; *Discours sur quelques sujets religieux*, 5th ed., Paris, Ducloux, 1853, pp. 11, 35-36, 385; *Nouvelles Etudes évangéliques*, Paris, Ducloux, 1851, p. 445; *Lettres*, Lausanne, Bridel, 1882, II, 90; J.-F. Astié, *Esprit d'Alexandre Vinet*, Paris and Geneva, Cherbuliez, 1861, I, 130; Rambert, *Alexandre Vinet; histoire de sa vie et de ses ouvrages*, pp. 323-324.

8. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 221, 319, 353; II, 127, 305, 328, 440-441; III, 245, 302, 308, 320; *Chrestomathie*, II, 40; *L'Education, la famille et la société*, p. 54; *Littérature et histoire suisses*, pp. 192, 356, 511; *Moralistes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, 2nd ed., Paris, Fischbacher, 1904, pp. 5-6.

struggles, the struggles even of the Christian, for no man has been free from struggle since the fall. It participates in our illness, but is not itself an illness; it is the pearl that our illness creates. Absent from Eden, born of sin, poetry presupposes man's imperfection; it is, as Vinet once puts it, a cloak of verdure covering crumbled walls which, intact and standing, would not have let a blade of grass take root. Most emphatically poetry is not religion, as all too many poets have supposed. Yet it is an inner life, like that of faith; it lives on faith. It conflicts with theology, but not with Christianity. In fact, it is not only reconcilable with true religion, but necessary to it: "Non seulement le christianisme a sa poésie, mais tout chrétien de cœur est poète, par cela seul qu'il est chrétien."<sup>9</sup>

Already we begin to see why Vinet calls poetry the personification and epitome of humanity. It is man, he says, man in his deepest feelings and his most spontaneous thoughts. Both universal and ideal, the language of all men and of all things, poetry springs from the entire man and his entire life. However, the best part of man is the poet, whose charm idealizes and purifies everything it touches. This magic touch, in verse or in prose, is a necessary part of life, morality and religion, a quality that man must cultivate if he would be complete. For it adds, to all that we are and all that we may become, a certain grace, a certain beauty, a certain strength. The sensuality that neglects it and the scruples that condemn it are equally wrong.<sup>10</sup>

Even when Vinet writes of *poésie* as a form of literature, his theory of its origin is still primarily metaphysical and Romantic. A product of synthesis, not analysis, poetry to Vinet is intuitive and inspired. The true poet is a sublime child, involuntary, virtually unconscious; he is merely the voice of the people, in whom poetry arises and to whom it returns. His gift of revelation is mysterious and inexplicable. He should be an artist and respect his art; but the art must not absorb the man, and the poet who is too much an artist is not artist enough. For though lyricism and individuality can be exaggerated, still they are the soul of poetry. If poetry is too conscious or too abstract, it analyzes instead of depicting, and is no longer poetry. Poetry is the spontaneity and liberty of the human spirit: "elle naît, elle ne se fait pas; et quiconque la fait n'est pas poète."<sup>11</sup>

9. *Littérature et histoire suisses*, p. 144. Cf. pp. 140-143; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 20, 91, 208, 220, 235, 308, 440-441; *Lettres*, II, 415; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 136; II, 5.

10. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 314, 326, 440-442; *Lettres*, II, 294; *Littérature et histoire suisses*, pp. 188, 488.

11. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 442. Cf. I, 341; II, 16, 124, 164, 198, 261, 364, 425; III, 96; *Chrestomathie*, III, xxx, xxxvii, 20, 317; *Moralistes*, pp. 5-6; *Littérature et histoire suisses*, p. 504; *Lettres*, II, 173; *Mélanges*, p. 376; *Poètes du siècle de Louis XIV*, pp. 625, 642; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 144.



But if poetry must not be too conscious, still it needs thought as well as feeling. It must not be exclusively personal; it thrives on order; it partakes of music, but with the addition of logic; it demands disinterested thought; it must filter emotion through intellect. The old masters whom Vinet so admires may talk all they like about intoxication and delirium; theirs is an intelligent delirium, a clear-sighted intoxication. "Le propre du vrai génie poétique est de sentir plus intimement que tout homme, et de contempler comme s'il ne sentait pas."<sup>12</sup>

Clarity is no enemy of poetry, in Vinet's opinion, despite the moderns. The air of infinity that vagueness wears is false. An immutable law of any form of writing is that the expression shall be as clear as the idea allows. Without clarity there is no greatness; if clarity is not always trustworthy, obscurity never is. Style and thought are closely interwoven; the idea is scarcely more definitive than its form. For thought needs words; words are its medium, the body that gives it consistency. To know well what you think, you must put it into words.<sup>13</sup>

However, the wise poet will not be too explicit. He will let the reader do his share, knowing that "la force d'une impression est d'autant plus grande qu'elle est en partie l'ouvrage de celui qui la reçoit."<sup>14</sup> Furthermore, the deeper realities to which poetry aspires are often beyond words, just as they are beyond analysis. In such cases the poet must suggest, with artful reticence, what he cannot express:

Toute description est une limite, et toute limite répugne à l'enthousiasme; l'ineffable seul est grand, parce que nous sentons que ce qui est vraiment grand doit être ineffable, et partout où le fini, comme fini, ne se révèle pas distinctement, nous croyons voir l'infini. Les vrais poètes le savent, et, en tout genre, ils expriment, ils indiquent plutôt qu'ils ne décrivent; ils ouvrent l'angle, et n'en prolongent pas les côtés; ils commencent une courbe que notre imagination achève; ils éclairent un coin du tableau et nous font rêver toute la scène qu'ils n'ont pas voulu dérouler.<sup>15</sup>

For though poetry tells everything, it does not tell it in the manner of prose, otherwise it is nothing but prose. In fact, it should rather express than tell; it should offer us rather the essence and idea of things than a facsimile of them; it should translate them to the soul. In short, the

12. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 288. Cf. I, 353; II, 17-18, 21, 124-125, 127, 203-204, 241-242, 256; III, 15; *Littérature et histoire suisses*, p. 192; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 156; *Chrestomathie*, III, lxxi; *Poètes du siècle de Louis XIV*, p. 656.

13. *Littérature et histoire suisses*, pp. 111, 180; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 152, 261, 312; II, 131, 261-263; *Histoire de la prédication parmi les Réformés de France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Meyrueis, 1860, p. 6; *Chrestomathie*, I, III, III, 207; *Pascal*, p. 133; *Essai sur la manifestation des convictions religieuses*, p. 46.

14. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 358.

15. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 107-108. Cf. *Littérature et histoire suisses*, pp. 193-194.



poet must not be a mere analyst or enumerator; he must use indirection and suggestion to create impressions in the mind of his reader:

Il y a des choses que la parole ne dit pas, du moins directement; et l'art du poète est bien souvent de dire une chose pour faire supposer celle qu'il ne peut dire. Les grands poètes ne se piquent pas de rendre toutes les impressions, mais ils prétendent les faire naître. . . . Ce n'est pas par des énumérations complètes, par des dissections toujours plus tenues, en un mot par voie analytique, qu'ils atteignent l'individualité de leur objet . . . leur méthode est plus large, plus synthétique; ils ne définissent pas, ils indiquent; ils mettent sur la voie; ils se gardent de trop détailler . . . un rapide coup de pinceau, un mot fugitif réveille en passant toutes les impressions qu'ils ont voulu produire.<sup>16</sup>

This theory forms a curious link between Classicists and Symbolists. Vinet derived it from observation of the technique of Racine and his contemporaries, who, knowing that violence is a sign of weakness, preferred understatement to overstatement and left something for the reader to do. Yet it clearly anticipates one of the main tenets of Symbolism. Baudelaire fully recognizes the value of restraint and defines art as a suggestive magic. Verlaine does not theorize much about suggestion, but he practices it; it is absent from the eloquence and *littérature* that he hates, present in "la chanson grise où l'Imprécis au Précis se joint." Henri de Régnier feels that the chief innovation and distinction of contemporary poetry is the art of evoking a sort of spiritual connivance on the part of the reader by using suggestion rather than explicit statement. And Mallarmé virtually echoes Vinet in this criticism of the Parnassians:

Il faut . . . qu'il n'y ait qu'allusion . . . les Parnassiens, eux, prennent la chose entière et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème . . . le *suggérer*, voilà le rêve. . . . C'est le but de la littérature . . . d'*évoquer* les objets.<sup>17</sup>

There is a great difference in purpose, of course, between the two theories. The Classicists, as Vinet shows, use suggestion primarily as a means of expression when mere words fail; the Symbolists, with their love of mystery and dreaminess, regard suggestiveness as an end in itself. But the striking resemblance is no accident. It springs from a like view of the aims of poetry and a like confidence in the ability of poetry

16. *Littérature et histoire suisses*, p. 170. Cf. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 175.

17. Quoted by Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1913 6d., pp. 60-61. Cf. Vinet, *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 357; II, 190-191, 213, 260; Baudelaire, *Variétés critiques*, Paris, Crès, 1924, II, 6, 132, 157; Régnier, *Figures et caractères*, 4th ed., Paris, Mercure de France, 1911, pp. 332-333.

to "rendre l'absent présent et l'invisible visible,"<sup>18</sup> to see and evoke things that are beyond the world of science, analysis and prose.

Most of Vinet's applied criticism of poetry concerns Classicism and Romanticism. "Je suis à la fois du nouveau et de l'ancien régime en littérature," he writes; "j'applaudis aux hardiesses de l'un, j'aime et je regrette la pureté de l'autre."<sup>19</sup> However, both by instinct and by reason he prefers "ces *grands gaillards* du XVII<sup>e</sup> siècle."<sup>20</sup> He is aware of their weaknesses, their separation of the noble from the familiar and their relative lack of feeling for infinity, solitude, nature, the family, or the humble people. He considers the nineteenth century more poetic than the seventeenth, though it has less great poets. And the greatest of all poets in his eyes is not Racine, but Dante. Racine, for all the perfection of his style, has neither the vigor nor the depth to be universal; a royal poet, he is not simple enough to be the poet of an entire people. However, Vinet finds in the Classicist poets the virtues of economy, proportion, measure, and concern with the whole—qualities which he considers the essence of beauty and truth. His Classicism is not the blind conservatism of some of his contemporaries; he considers the eighteenth century and the Empire the low ebb of French poetry. But whereas that age is devoid of lyricism, in Vinet's judgment, Romanticist poetry is overfull of it. It is pagan and sensuous, melancholy and despairing; it borders on art-for-art, which is the antithesis of art; it sacrifices the noble virtues of the whole, the serene beauty of proportion and movement, for the choppy brilliance of detail. Worse yet, despite its lyricism, it lacks genuine candor, sincerity and innocence; empty of thought, it tries to compensate by artifice and exaggeration. For the Romanticists have forgotten what the Classicists knew: the beauty and majesty of restraint.<sup>21</sup>

The future of poetry sometimes worries Vinet. In olden times, he writes, the world was full of mystery. Poetry was everywhere, because people everywhere were inclined toward belief. So much of the world remained unknown that poetry ruled a wide expanse. Today its domain has shrunk, and is still shrinking. Science, industry and politics, steamboats, canals and railroads are fast driving it out of the physical world. It has lost territory and authority; it is no longer central to

18. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 380.

19. *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 261.

20. *Lettres*, I, 404. Vinet borrows the expression from his friend Louis Manuel.

21. *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 9-12, 21, 28-29, 170, 214; *Poètes du siècle de Louis XIV*, pp. 5-9; *Lettres*, II, 230; *Chrestomathie*, III, xviii, xl, lxxv-lxxvii, 170; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 2, 81, 128, 151, 277, 312, 341-342, 347, 357-358, 386-388; II, 15, 21, 64, 132, 185, 191, 252-253, 256, 277-278, 288, 357, 418; III, 137; *Pascal*, pp. 299, 349-350; *Littérature et histoire suisses*, pp. 182-183.

society. Nevertheless, Vinet concludes, poetry is a necessary and indestructible element of the human soul. It cannot die.<sup>22</sup>

Vinet's love of poetry, though it enjoyed freer rein in his speaking than in his writing, explains much of his strength and weakness as a critic. He is naturally intellectual and analytical enough to keep his feet on solid ground and insist that others do the same; as we have seen, he defends the rights of thought as well as emotion even in poetry. Yet he is poetic enough to do full justice to the flights of the imagination and to be impatient with arid abstraction and merely pedestrian common sense. Above all, his keen analytical faculty is balanced and completed by his power of insight. The sympathy, the insight—virtually the same thing to him—that distinguishes his work and that he considers indispensable to the understanding of a book is so poetic a quality that he cannot imagine poetry without it. And it is his poetic imagination—poetry and imagination, he says, are the same thing—that makes his criticism no mere analysis of ideas, but a warm, human argument with his author, like the dream he describes in a revealing passage from his *Agenda*:

Nuit agitée. Rêves si suivis et si laborieux que je me réveille la tête rompue. Je conversais avec M. de Chateaubriand. . . . Je lui dis entre autres:—Le génie est, sauf respect, semblable à la marmotte qui se nourrit de sa propre substance; mais elle ne le fait qu'en hiver, et le génie en toute saison.—Je l'interroge sur le christianisme des *Etudes historiques*.—Le christianisme, me dit-il, et le progrès social sont une même chose.—Ce que j'ai contredit et rectifié! Et comme je lui paraissais peu convaincu du progrès, il me dit:—C'est que vous vivez à Bâle, où l'on est prévenu contre le mouvement actuel; vous êtes dans le cas des dissidents.<sup>23</sup>

The poet in Vinet, however, is also largely responsible for the obscurity that has disturbed many of his readers<sup>24</sup> and made Vinet himself write: "Je ne suis pas de ces écrivains qui naissent traduits; j'ai besoin qu'on me traduise."<sup>25</sup> Besides being sometimes too subtle and too full of ideas to make his main points clear, Vinet loves to use words poetically rather than systematically, for power rather than for precision. Such ideas as truth, beauty, goodness, religion, conscience—and for that

22. *Essais de philosophie morale et de morale religieuse*, p. 240; *Mélanges*, pp. 177, 182–183, 186; *Littérature et histoire suisses*, p. 189.

23. *Agenda*, May 6, 1835, quoted in Rambert, *Alexandre Vinet; histoire de sa vie et de ses ouvrages*, p. 277. Cf. pp. 487–489; *Moralistes*, p. 118; *L'Education, la famille et la société*, p. 272; Pascal, p. 124; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 82; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, II, 20; *Histoire de la prédication parmi les Réformés*, p. 468; *Homilétique, ou théorie de la prédication*, Paris, Ducloux, 1853, p. 512.

24. Sainte-Beuve, Scherer, Saint-René Taillandier, Amiel, Brunetière, Rambert, Rilliet, et al.

25. *L'Education, la famille et la société*, p. 410. Astié takes this as epigraph for his *Esprit d'Alexandre Vinet*.

matter poetry itself—appear in a broad range of meanings that are sometimes inconsistent and perplexing. Thus, for example, Vinet tells us that truth is the most absolute thing in the world; that it is infinite and eternal, fertile, in one sense flexible and in another sense inflexible; that it is God, Christianity, virtue, happiness, poetry, order, harmony, peace, the advantage of everyone, an air to breathe, a gaze to fill with beauty and goodness; that there is no truth without love; that art in itself is true, society a truth, and beauty a form of truth.<sup>26</sup>

Such a free, poetic use of terms, laudable in a poet, is perhaps a weakness in a critic and thinker. Unquestionably it contributes to the difficulty of Vinet's style. Yet it springs, as we have seen, from the same source as his sympathy and insight; it often enlivens his pages. His meaning is usually apparent from the context; and he cares little for any consistency that is not organic. A poetic language, he claims, is less consistent but more human than a logical one, less exact but more true. The consistency that Vinet seeks goes very deep, beyond words or even ideas to the heart, which, poet-like, he considers not only deeper but also more consistent than the mind. By his own standards he is thoroughly consistent. This judgment of an apparent contradiction in Pascal might be a judgment upon himself:

Si l'on veut absolument qu'il y ait ici contradiction dans les termes, contradiction dans les notions mêmes, à la bonne heure; nous ne contesterons pas. Nous nous contentons d'être certain pour notre compte qu'il n'y avait pas contradiction dans le cœur.<sup>27</sup>

DONALD M. FRAME

*Columbia University*

26. *Littérature et histoire suisses*, pp. 11, 384, 413, 423; *La Liberté des cultes*, 2nd ed., Paris, Ducloux, 1852, p. 17; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 47; *XIX<sup>e</sup> Siècle*, I, 24, 56, 126, 152, 155, 239; II, 226, 385, 440; III, 3; *Moralistes*, p. 6; *Essai sur la manifestation des convictions religieuses*, pp. 49, 93; *Pascal*, p. 159; *L'Indifférentisme religieux*, 2nd ed., Paris, Risler, 1838, p. 26; *L'Education, la famille et la société*, p. 213; *Nouveaux Discours*, p. 364.

27. *Pascal*, p. 303. Cf. *Moralistes*, p. 20; *Chrestomathie*, II, vi; III, 20; *XVIII<sup>e</sup> Siècle*, I, 296.

VICISSITUDES D'UN OPÉRA-COMIQUE:  
*LA MARE AU DIABLE*, DE GEORGE  
SAND ET DE PAULINE VIARDOT,  
(D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS)

---

EN L'ESPACE DE QUELQUES NUITS DE L'AUTOMNE 1844, George Sand écrivait le livre qui passe pour son chef-d'œuvre, un des chefs-d'œuvre de la littérature française.<sup>1</sup> Il lui fallut plus de dix-sept ans d'efforts, de conversations et d'échanges de lettres pour essayer d'en tirer un opéra-comique dont elle aurait fourni les paroles, Pauline Viardot la musique. Et ce fut un échec.

Les lettres de George Sand à Pauline et à Louis Viardot, si généreusement communiquées par leurs descendants et par M. R. Bonnet; les lettres inédites de Pauline et de Louis Viardot à George Sand et la première ébauche du scénario de la *Mare du diable*, qui sont en notre possession; enfin, d'autres documents provenant d'archives privées ou publiques, nous ont permis de reconstituer l'histoire de ce fiasco.

Vivant dans l'intimité des premiers musiciens du siècle, George Sand avait été plusieurs fois pressentie. Des collaborations d'opéras ou d'opéras-comiques furent annoncées ou amorcées. La *Gazette musicale* du 29 octobre 1843 parle d'un opéra de Liszt en cinq actes "dont le libretto serait dû à George Sand."<sup>2</sup> A peu près à la même date, Rossini aurait été tenté par *Consuelo*. Meyerbeer en a la tête "tournée," "il en parle continuellement, il en rêve."<sup>3</sup> Le projet n'a pas de suite. Mais d'autres plans s'esquissent. Meyerbeer s'arrête d'abord à *Claudie*, puis au *Drac* abandonné par Victor Massé,<sup>4</sup> et dont la partition musicale n'aurait été interrompue que par la mort du compositeur.<sup>5</sup> Auber songe au *Piccinino*, Halévy aux *Matres Sonneurs*. Et Gounod! En 1851, Pauline Viardot supplie George Sand de lui "faire la grâce d'une idée."<sup>6</sup> Neuf

1. Peut-être même surclassé, cependant que sont injustement oubliées beaucoup d'autres pages de G. Sand, de première importance littéraire.

2. *Revue et Gazette musicale*, 1843, p. 372.

3. Lettre inédite de Pauline Viardot à G. Sand, 2 août 1843. Tous les extraits de lettres de G. Sand à Pauline et à Louis Viardot ou de Pauline et de Louis Viardot à G. Sand que nous citons dans cet article sont inédits, à l'exception de la lettre citée par Mme Karénine (cf. note 17).

4. Cf. plus loin, p. 134.

5. Ce renseignement et ceux qui concernent Rossini, Auber et Halévy sont tirés d'un article très mal fait, mais curieux, d'un critique musical qui a connu personnellement G. Sand: cf. Maurice Cristal, "Madame George Sand, musicienne et librettiste d'opéra," *Le Ménestrel*, 28 mai et 4 juin 1882. Toutefois, il n'y aura lieu d'accepter ses témoignages qu'avec la plus grande circonspection.

6. Lettre du 15 septembre 1851.

ans plus tard, c'est au tour du mari, Louis Viardot, de réclamer pour leur ami, Henri Reber, "auquel il n'a manqué pour avoir un très éclatant succès au théâtre que ce qu'on nomme un bon poème."<sup>7</sup> En 1862, Perin, directeur de l'Opéra, insiste pour monter la *Mare au diable*. Il propose un musicien—Victor Massé—l'auteur des populaires *Noces de Jeannette*.

De toutes ces ébauches d'œuvres lyriques tirées des romans de George Sand, une seule aboutit,<sup>8</sup> la *Petite Fadette*, représentée pour la première fois le 11 septembre 1869. Mais George Sand s'était contentée de prêter son nom.<sup>9</sup> Une lettre des années 1849-1850 précise très nettement son attitude:

Je n'entends rien à la littérature d'opéra [écrit-elle à un ami qui sollicitait une entrevue pour le musicien Lacombe]. Je ne serais pas libre d'ailleurs de travailler dans ce sens en collaboration de qui que ce soit. J'ai refusé de faire des opéras pour Meyerbeer et pour des amis intimes, sachant bien que ce n'était pas ma partie et je ne voudrais pas qu'on pût penser que j'ai promis à *quelqu'un* car ce serait me brouiller avec *plusieurs*.<sup>10</sup>

Or, au moins une fois, elle promit formellement. Ce qu'elle n'avait accordé à personne, elle l'accorda à la seule femme qu'elle ait admirée et aimée, du premier jour de leur rencontre jusqu'à sa mort, amitié d'une constante ferveur de part et d'autre et qui dura trente-huit ans. Et non seulement elle accorda, mais il semble qu'elle ait pris l'initiative de cette collaboration à laquelle elle tient de tout son cœur, comme, on ne sait trop pourquoi, elle tient à son livret.

Et pourtant George Sand n'aimait guère les femmes. Elle s'en est expliquée franchement dans l'*Histoire de ma vie*. Elle redoute leur instabilité nerveuse, leur vanité, leur puérilité, leur pédantisme. Toutes les femmes, d'ailleurs, qui avaient dominé ou traversé sa vie, sa mère, sa demi-sœur, sa propre fille, les amies de couvent, Marie Dorval, Marie d'Agoult, Hortense Allart de Méritens, Mme Marliani, n'avaient été que sources de chagrins ou d'amères déceptions. Une seule lui avait été douce et salutaire, sa grand'mère, Aurore Dupin, qui lui avait été enlevée quand elle avait dix-sept ans. Et voilà que toute la sagesse de cette aïeule, son élévation morale, son culte du noble, du grand, du beau, son esprit droit, ferme, sain, l'équilibre si parfait entre les plus hautes qualités du cœur et du cerveau, sa voix surtout, et son admirable style

7. Lettre du 9 juin 1860.

8. Du vivant de G. Sand. Nous ne nous occupons pas ici des opéras, opéras-comiques ou drames lyriques, tirés de ses romans et pièces et qui furent représentés après sa mort.

9. La *Petite Fadette*, opéra-comique en 3 actes et 5 tableaux. Livret de Mme G. Sand et de Michel Carré, musique de Théodore Semet.

10. Archives Spolberch de Lovenjoul, E. 2603, ms. 915, ff° 3-4.

pour dire les grands maîtres italiens du dix-huitième siècle, George Sand, brassée, froissée par la vie, allait les retrouver dans une jeune fille de dix-sept ans que la nature, par une sorte de prodigieux gâchage, s'était plu à combler de tous les dons de l'esprit, de l'âme, du génie.

"Cette enfant . . . nous éclipsa tous!" disait au faite de sa carrière sa sœur, la célèbre Malibran.<sup>11</sup> "Elle est plus belle comme tragédienne que Rachel [écrivait G. Sand, quelques années plus tard] et elle chante comme on n'a jamais chanté, pas même sa sœur, ni Mme Pasta."<sup>12</sup> Dans la *Revue des deux mondes*, dans l'*Histoire de ma vie*, dans *Impressions et souvenirs*, dans *Souvenirs et idées*, dans le *Journal de Piffoël*, et surtout dans *Consuelo*, dont l'héroïne symbolise la conscience dans l'art et est modelée sur Pauline, George Sand dit, crie son admiration pour cette "redonneuse de feu sacré" qui verse l'évasion et l'oubli:<sup>13</sup>

Quand je vous vois seulement une heure [dit une lettre du 22 juin 1841] tout le poids de ma vie s'en va comme si j'étais née d'hier avec vous et comme si je vivais de toute la plénitude et de toute la douceur qui sont en vous.

Phrase qui rejoint ces mots écrits trente-deux ans plus tard, après un séjour de Pauline à Nohant:

C'est comme un paradis qui apparaît à mes vieux jours! Je suis dans une ivresse de tendresse et de musique qui m'ôte des siècles de labeur et de fatigue.<sup>14</sup>

Mais il ne suffit pas au "plus beau génie de femme de notre époque"<sup>15</sup> d'être "la première cantatrice du monde,"<sup>16</sup> elle est aussi compositeur, un compositeur timoré, doutant toujours de soi. Dès ses débuts, George lui prodigue conseils et encouragements et s'abrite derrière le grand nom de Chopin:

Chopin récuse sa compétence sur la grande question du triple dièse [affirme une lettre de 1839]. Il dit n'en avoir jamais fait usage et jamais entendu parler. Mais il dit que vous pouvez introduire le triple, le quadruple et le multiple parce qu'à vous tout est possible et permis.

Et à Louis Viardot qui ne semble pas suffisamment apprécier les dons créateurs de sa femme, George écrit assez sèchement en octobre 1841:

Je m'intéresse à son chêne et à son roseau [la fable de La Fontaine, *Le Chêne et le Roseau*, que Pauline venait de mettre en musique] tout autant qu'à son Rosini [dont elle allait créer le *Stabat* quelques jours plus tard].

11. Cf. E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, II, 78.

12. Lettre inéd. de G. Sand à Augustine Brault-Bertoldi. Coll. J. Pierre.

13. 25 juillet 1858.

14. 30 septembre 1873; cf. lettre à Flaubert du 5 juillet 1872, *Corresp.* VI, 216.

15. Sand, *Histoire de ma vie*, IV, 459.

16. Lettre de G. Sand à Pauline Viardot, du 1<sup>er</sup> décembre 1847.



Les années passent cependant, et toutes les cours d'Europe, Madrid, Vienne, Berlin, Saint-Petersbourg, Londres résonnent du nom de la célèbre chanteuse. A Paris, la République est proclamée. Dans une fébrile activité, George Sand fait front partout à la fois, rédige les *Bulletins de la République*, crée la *Cause du Peuple*, stimule l'activité républicaine de sa commune. Dans le même temps, elle rêve de redonner vie et flamme à l'Académie de musique, avec à sa tête le propre frère de Pauline, Manuel Garcia. Quant à Pauline, elle compte sur elle "pour faire dans l'art la révolution que le peuple vient de faire dans la politique,"<sup>17</sup> et en attendant, lui fait commander une cantate, la *Jeune République*, que Roger va chanter au théâtre de Molière, devenu le *Théâtre de la République*.

Les mois qui suivent engloutissent la République et les utopies de George Sand, et l'année 1850 la retrouve à Nohant, étudiant avec le plus grand soin les compositions de Pauline:

Je connais à fond maintenant les quatre premières *pièces* de votre album [lui écrit-elle, le 23 février 1850]. Je ne m'y suis mise qu'il y a deux jours parce que je voulais en faire une étude particulière. Je trouve que *la Chevreière*, et *la Romance espagnole* sont deux chefs-d'œuvre sans un grain de poussière, et j'ai peur pour votre grand compositeur [Gounod, que Pauline avait connu récemment et dont elle était enthousiaste] qu'il n'ait pas dans toute sa vie deux idées comme celles-là . . . Jusqu'à ce que j'entende ou lise, je reste convaincue qu'il n'y a plus au monde qu'un vrai génie musical, et c'est vous. Ce génie s'est produit comme virtuose. Se produira-t-il en entier comme compositeur? Je ne sais pas. Cela dépendra de votre vie intérieure et de vos fonctions d'artiste. Est-il possible de mener de front la création et la profession? Je l'ignore. Si ce n'est pas possible, mûrissez vos idées et réservez-nous cela pour plus tard quand vous serez fatiguée du théâtre. L'âge ne nuit pas à la production, et vous verrez arriver la fin de votre jeunesse comme le commencement d'une nouvelle vie et d'une nouvelle gloire.

C'est alors que de premiers projets de collaboration semblent s'ébaucher. George Sand a-t-elle deviné les premières défaillances d'une voix qui ne pouvait pas résister à la folle prodigalité avec laquelle elle se donnait,<sup>18</sup> ou est-elle tout simplement convaincue d'un génie créateur qui ne cherche que l'occasion de s'exercer? En 1852, cette occasion se précise. Pauline est enceinte: "Je me suis remise à composer [écrit-elle

17. Lettre de G. Sand à Pauline Viardot, du 17 mars 1848, citée par Mme Karénine, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, IV, 37.

18. Il semble que dès 1850, l'admirable voix de Pauline Viardot ait présenté des fêlures. Sans ménagement et à plein gosier, elle lisait des partitions des journées entières. Personne ne prit moins soin de sa voix qui, peu après 1860, lui manqua. Pauline avait à peine quarante ans.



à George, le 18 janvier 1852] . . . . Tout mon temps de grossesse sera un temps de repos pour ma voix." Vraisemblablement, elle pense depuis longtemps à un livret de sa grande amie, "le seul vrai poète de notre temps."<sup>19</sup> Surtout depuis l'apparition des romans champêtres dont il serait si tentant d'utiliser les chants populaires berrichons qu'elle s'est si souvent essayée à noter avec Chopin pendant ses séjours à Nohant. L'un était particulièrement admirable, à la fois si doux et si sauvage, ce *Chant aux boeufs* ou *Briolage* qui trouverait sa place toute naturelle dans la *Mare au diable*, à la scène du labour de Germain et du Petit Pierre. Du côté de George, le désir n'est pas moins grand. Elle aime passionnément la musique et depuis des années, elle assiste impuissante à la disparition des chants de son pays. Beaucoup déjà se sont perdus qu'elle chantait autrefois en courant par "les trains" ou en faisant "le ravage" avec Liline, Fanchon ou Sylvain. Sans doute, essaye-t-elle d'en sauver quelques-uns en les glissant dans ses romans. Mais un texte de chanson sans sa musique est peu de chose. Personne ne le sait mieux que George qui, après la mort de Chopin, et depuis qu'elle s'est fixée définitivement à Nohant, s'intéresse de plus en plus aux traditions de sa province. Entre 1843 et 1853, seule ou avec le réfugié politique Müller-Strubing, elle note des chansons berrichonnes pour *François le Champi* ou *Claudie*. Mais qu'il est difficile, quand on n'est pas du métier, de trouver le vrai thème entre vingt versions différentes! A côté des pâles transcriptions qu'elle envoie à M. Vaillant, chef d'orchestre du théâtre Saint-Martin,<sup>20</sup> quelle fortune si Pauline Viardot, "la plus grande musicienne qui existe,"<sup>21</sup> pouvait à la fois les tirer de l'oubli et faire revivre dans toute leur richesse, les chants, les danses, les coutumes, toute la poésie de son Berry!

Pourtant, il faut arriver au 8 octobre 1853 pour rencontrer des pour-parlers précis:

Je tiendrais beaucoup à vous voir [dit Pauline] et à causer encore du petit acte berrichon dont vous m'avez parlé et que vous seriez bien gentille d'apporter avec vous à Paris, à votre prochain voyage.

De quel acte berrichon s'agit-il? La correspondance des deux amies n'en laisse rien savoir. La seule chose certaine, c'est que George y pense sérieusement. Comme la technique des livrets lui est étrangère, elle s'adresse à un ami plus habile, Gustave Vaëz. Elle donnera les idées, il

19. Lettre de Pauline Viardot à G. Sand du 6 décembre 1848.

20. Cf. Thérèse Marix, "George Sand, la musique naturelle et la musique populaire." *Revue musicale*, 1<sup>er</sup> juillet 1926, pp. 40-41.

21. Lettre de G. Sand à Champfleury, cit. Tiersot, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, p. 160.

les mettra en forme.<sup>22</sup> Un roman paru vers la même époque, *Adriani*, reflète curieusement ses préoccupations musicales. Deux personnages discutent de la fabrication des livrets d'opéras: l'un veut un texte poétique, l'autre un texte tout simple qui suggère, donne l'impulsion, mais laisse libre l'imagination du compositeur: "Autrement les mots écrasent l'esprit de la mélodie et la forme emporte le fond."<sup>23</sup> Et pourtant, toujours point de scénario!

A propos, et mon petit opéra berrichon? [réclame Pauline, le 27 septembre 1854]. . . . Que vous seriez donc gentille d'y penser pendant un de vos entr'actes!

Il me semble qu'avec beaucoup d'amour à la chose, ce qui ne me manquerait pas, j'espère, et un grand soin, je serais capable de ne pas trop déshonorer un poème de vous. Ma Ninoune, voulez-vous y penser?<sup>24</sup>

Une nouvelle année s'écoule. Pauline, dont le talent créateur n'est stimulé que par des motifs très caractérisés, rythmes espagnols, napolitains, siciliens, est de plus en plus frappée par les personnages que George Sand met à la scène depuis ses premiers grands succès de théâtre<sup>25</sup> et continue à réclamer avec insistance:

Pas n'est besoin de vous dire combien le succès de votre *Mattre Favilla* nous a rendus heureux [écrit-elle, dans l'automne 1855]. . . . Il paraît que l'acteur principal est très remarquable; après ça, vos rôles se jouent facilement bien, parce qu'ils sont toujours *très fortement caractérisés*.<sup>26</sup> Que ne puis-je en chanter un!

A propos, chère Ninoune, et mon petit acte? Il me semble que la veine musicale saignerait sans peine, si on l'ouvrait.

Cette fois la réponse arrive presque aussitôt:

Oui, je songe toujours à cet *acte* dont nous parlons depuis si longtemps [dit une lettre de George du 22 octobre] c'est le temps qui m'a manqué. J'ai été littéralement à la chaîne depuis deux ans, et j'y suis encore pour deux mois environ. Après tous mes engagements remplis, je vous dirai de me dicter en quelque sorte le canevas propre à recevoir votre inspiration. Je suis tellement sûre que vous feriez un chef-d'œuvre que je ne comprends pas que vous m'attendiez pour cela. Mais si j'ai le bonheur d'être l'occasion qui vous décidera, j'en serais bien heureuse et bien fière.

22. Lettre inéd. du 8 décembre 1853, à Gustave Vaëz, très aimablement communiquée par M. R. Bonnet. Vaëz, de son nom, Jean-Nicolas-Gustave Van Nieuwenhuysen, 1812-1862, auteur de très nombreuses pièces de théâtre, vaudevilles et drames, livrets d'opéras et d'opéras-comiques, seul ou en collaboration avec Scribe ou avec Victorien Sardou.

23. Sand, *Adriani*, p. 137.

24. Lettre de Pauline Viardot à G. Sand, du 27 septembre 1854.

25. A partir de 1849 avec *François le Champi*.

26. Souligné par nous.

C'est encore Pauline qui, après des années de voyages à travers l'Europe et des succès prodigieux à Varsovie et en Allemagne, revient à la charge la première:

Je suis redevenue *artiste* [écrit-elle le 24 juillet 1858]. Je suis en veine de travail. Il faut en profiter. . . . Avez-vous jamais repensé à ce petit *opéra* que j'attends toujours? Malgré mes voyages, je trouverai bien des moments pour y travailler.

Mais le tourbillon des concerts la reprend et il faut arriver au 14 mai 1859 pour voir le projet prendre corps. C'est une mauvaise année pour les artistes. Les préoccupations politiques dévorent tout. La saison de Londres est perdue, l'Allemagne n'a pas le temps de penser à la musique. "Puisque dans la situation actuelle des choses et des esprits, la musique est un hors-d'œuvre qui n'est pas de saison," Pauline en profitera pour composer:

Avez-vous jamais pensé à mon petit acte? Une vraie paysannerie. Ne pourrait-on pas faire quelque chose avec la *Petite Fadette*?<sup>27</sup>

Dites-moi tout de suite, chère Ninoune, si vous voulez bien me faire quelque chose, ou bien s'il faut que j'y renonce. Ce serait avec chagrin je vous assure!

Cette fois, George qui sent enfin Pauline fixée pour quelques mois, répond par retour du courrier; elle préfère la *Mare au diable* à la *Petite Fadette* et donne ses raisons:

Chère Mignonne, . . . si vous pensez sérieusement à faire un petit opéra (comique, n'est-ce pas?), je veux de tout mon cœur, mais je ne vois pas la *Petite Fadette* en un acte. Je verrais plutôt la *Mare au Diable* dont l'unité de lieu peut s'arranger. Si ça vous va, vous placerez là aisément des souvenirs dans la couleur des mélodies berrichonnes et je crois aussi cet adorable chef-d'œuvre du *Houx vert* qu'on a si affreusement arrangé aux Français. On ferait d'autres paroles, ou même pas de paroles. Ce serait la musique des arbres parlant tout seuls, le chant de la forêt, car c'était cela avant tout. Mon Dieu, que c'était beau et que ce sera beau étant bien rendu et bien placé! Si vous voulez que ce soit un chant, un air, décidez, et faites-moi un *monstre*. Vous savez ce que c'est, n'est-ce pas? D'après le *monstre*, on écrit beaucoup mieux dans le sens du compositeur. Faites de même pour tous les airs et morceaux dont vous aurez l'idée. Ça m'aidera beaucoup et vos morceaux prévus m'aideront aussi à conduire la scène vers ce *bouquet*. Je ne sais pas du tout faire d'opéras, mais je me ferai aider pour la forme par quelqu'un de compétent et je pourrais vous en-

27. C'est là sans doute l'origine de cette phrase de Mme Karénine: "Mme Viardot avait aussi eu l'intention d'écrire un opéra sur un livret tiré par M. Louis Viardot de la *Petite Fadette*, mais ce projet ne fut pas mené à bout," cf. *op. cit.* III, 679; ce qui, mal interprété, fit dire à Mme Fahmy: "Son mari, Louis Viardot, musicien et auteur dramatique, fut l'un des nombreux compositeurs qui cherchaient à faire un opéra-comique du roman de la *Petite Fadette*," Dorrya Fahmy, *George Sand, auteur dramatique*, Paris, 1934, p. 35.

voyer cela dans le courant de juillet. Je pars dans huit ou dix jours pour une promenade d'un mois. Je m'occuperai de cela en route. Répondez donc de suite si l'idée vous va, et si vous ne pensez pas qu'un enfant de huit ou dix ans ne ferait pas bien pour jeter une note de tems en tems dans le duo sous les arbres au bord de la mare. Rappelez-vous la scène, l'enfant qui s'endort et qui rêve pendant que les deux amoureux s'enflamment! Si ça ne vous va pas, dites-moi comme vous voyez la chose. Je vous envoie toujours une ébauche du canevas que vous pourriez modifier au gré de votre appétit musical. L'enfant peut être un embarras, mais aussi une ressource. Voyez cela. Le cheval ne générerait pas pour chanter. On n'est pas forcé de monter dessus en scène. Il suffit qu'on y mette l'enfant et les paquets. Enfin, je crois que tout peut s'arranger si les situations et les motifs à musique vous conviennent. Répondez-moi vite, et dites si vous aimez mieux faire la musique sur les paroles, ou indiquer la coupe des vers sur vos projets de musique. Dans ce cas-là, je tiens à mon idée, faites-moi des *monstres*. Dites si vous trouvez trop ou trop peu de musique. Otez-en tout ce que vous voudrez, ou indiquez ce que vous voudriez en plus. On peut toujours faire arriver des paysans ou en faire passer. Tout cela réglé d'avance, le dialogue serait bien vite écrit, et on en retrancherait tout ce qui prendrait trop de place. . . . Réfléchissez un jour et répondez avant le 25, car je courrai ensuite sans trop avoir d'itinéraire tracé.

Suivait le "monstre" que George priait Pauline de copier et de lui renvoyer en rayant, changeant ou ajoutant de la musique à son gré. La lettre, écrite le 21 mai, dut arriver le 22 à Paris. Le 24, Pauline avait une journée très chargée, un concert au bénéfice de Mme Miolhan-Carvalho. C'est donc Louis qui répondit, dès le 23 :

Pauline est à la répétition depuis ce matin, et cette répétition se prolonge si bien que je prends le parti de vous écrire un mot à sa place pour que je n'aie plus en rentrant qu'à le glisser dans une enveloppe avec la copie du *scénario* de la *Mare au Diable*. Cette copie, nous l'avons faite hier, elle et moi, parce que Pauline veut garder votre autographe.

Je ne puis vous dire qu'une chose de sa part, c'est qu'elle accepte la *Mare au Diable* avec la plus grande joie et le plus grand empressement de se mettre au travail. Pendant qu'au milieu de vos courses, vous préparerez les scènes, les dialogues, les morceaux de chant, elle préparera les *motifs*, les *monstres*, . . . . Pour les arrangements, elle vous soumettra peu à peu les idées, espérant que les lettres à votre adresse iront vous trouver. Une fois à la campagne, (nous espérons y être au commencement du mois prochain) elle se jettera à corps perdu dans un travail qu'elle souhaitait avec ardeur et dont vous lui offrez une admirable occasion.<sup>28</sup>

Ce ne fut que sept jours plus tard, le 30 mai, que Pauline put à son tour remercier sa Ninoune:

28. Lettre inédite, Collection Joseph Pierre.

Merci . . . de votre esquisse de libretto. Je tâcherai de ne pas faire trop de gâchis dans votre mare, et dès que je serai installée à Courtavenel, je vous ferai des monstres à force.

Du côté de George Sand, l'affaire ne traîna pas et le 24 juillet 1859, elle priaît Emile Aucante de recopier au plus vite

un petit acte d'opéra-comique sur la *Mare au Diable* qu'[elle] a fait avec Vaëz pour Mme Viardot . . . qui va le mettre en musique. Elle est fort impatiente d'avoir le manuscrit et le temps perdu serait *préjudiciable*.<sup>29</sup>

Mais Pauline qui avait été si pressante ne semblait plus du tout pressée. Sans doute avait-elle de légitimes raisons. Du point de vue artistique, les derniers mois de 1859, les années 1860-1861 marquent l'apogée de sa carrière de virtuose. C'est l'inoubliable création d'*Orphée* de Gluck, au Théâtre Lyrique, qu'elle aurait joué cent quarante-deux fois de suite.<sup>30</sup> Puis l'engagement à l'Opéra, la création d'*Alceste*, la reprise ou la création du *Prophète*, des *Huguenots*, du *Trouvère*, de *Fidelio*, tout ceci sans préjudice des innombrables concerts de Paris, de Bade (où elle donne pour la première fois des scènes entières des *Troyens* de Berlioz), des tournées en Angleterre, en Irlande et des élèves à préparer pour la scène. Du point de vue familial, ce sont aussi de rudes années. Dans l'été de 1860, son fils est plusieurs jours entre la vie et la mort, et tout l'hiver de 1861, son mari lui donne les plus cruelles inquiétudes de santé.

Que la composition passe à l'arrière-plan de ses préoccupations en ces fiévreuses années, rien de plus naturel, et George ne s'inquiète aucunement de recevoir, en septembre seulement, une réponse à une question posée en février:

Je n'ai jamais su [écrivait-elle à Pauline, le 25 février 1860] si vous aviez reçu tous les vers de la *Mare au Diable*. Ce pauvre Vaëz a perdu son père, et depuis longtemps je n'ai pas de ses nouvelles. Vous me direz si la chose vous va, et quand vous vous retrouverez dans vos loisirs de campagne, à Nohant peut-être, (laissez-moi rêver ça) vous ferez un petit chef-d'œuvre.

Sept mois plus tard, jour pour jour, Louis et non Pauline—le fait est à noter,<sup>31</sup>—dans une lettre qu'un lecteur objectif aurait trouvée un peu

29. Lettre inédite, Archives Spoelberch de Lovenjoul, E. 2563, f° 188.

30. Cité par Louis Héritle de la Tour, *Une Famille de musiciens*, Paris, 1923, p. 161. Le renseignement est difficilement contrôlable, mais Pauline écrivait, le 21 juin 1861, à son ami Rietz: "Ich habe den guten alten Orphée 121 gesungen." Cf. *Musical Quarterly* (1917), II, 57.

31. Déjà quelques mois auparavant, le 9 juin, Pauline écrivait à George, lui parlait de sa vie musicale sans aucune allusion à leur projet de collaboration, et c'était Louis qui ajoutait en *post-scriptum*: "Dès que nous prendrons nos vacances, Pauline se donnera tout entière à la *Mare au Diable*."

trop aimable peut-être, et trop chargée de détails sur l'activité de Pauline, remercie George Sand pour les vers "très bien réussis de M. Gustave Vaëz." Deux morceaux sont déjà faits, deux autres commencés: "J'espère, ajoute la lettre, qu'à son retour Pauline pourra s'enfermer quelquefois avec votre manuscrit."

Mais à partir de 1862? Les obligations de Pauline sont désormais beaucoup moins immédiates. Louis Viardot, dont les fortes convictions républicaines s'accommodent mal de l'Empire, a décidé de vivre à Bade où il achète une magnifique villa. L'ami Tourguenev les rejoint, fait bâtir une maison tout auprès, avec un théâtre. Donc Pauline a des loisirs et la possibilité d'éprouver ses compositions à la scène. Or, la *Mare* n'avance toujours pas. Quant à George, elle ne voit apparemment rien d'anormal dans cette partition toujours ajournée, et à laquelle, à mesure que passent les jours, elle semble tenir davantage. Déjà en 1860, le 8 septembre, elle priait son chargé d'affaires, Emile Aucante, de traiter avec Buloz:

Réservez-moi . . . la liberté de travailler pour le théâtre, je [le] veux d'autant plus que j'ai de moitié avec Vaëz une *Mare au Diable* dont Mme Viardot fait la musique.<sup>32</sup>

Et deux ans plus tard, à la mort de Vaëz, elle le priait d'aller reprendre la *Mare au diable*, "le manuscrit dont Mme Viardot fait la musique à ses moments perdus."<sup>33</sup>

C'est alors que, coup sur coup, se passionnent pour la *Mare au diable*, un musicien, Victor Massé, et mieux encore, le directeur de l'Opéra-Comique, Perrin, qui voit là un magnifique sujet d'opéra-comique, des types scéniques, des situations dramatiques et musicales, un cadre riche et charmant.

Ce sont ses paroles [écrit Fromentin, en racontant à George la conversation de Perrin] . . . mais la musique de Mme V . . . qu'il ne connaît pas lui inspire moins de confiance; il ne la connaît pas, mais il en doute.<sup>34</sup>

Assurément, Perrin préférerait un compositeur de son choix:

Il a nommé Massé. Ce nom vous sourirait-il autant qu'il paraît le rassurer?

Or, précisément Massé qui était en train d'écrire la musique du *Drac* de G. Sand, remanié pour le théâtre avec Paul Meurice venait de découvrir la *Mare au Diable*. Composer en toute hâte cinq actes de musique, courir chez Pauline Viardot, la supplier de renoncer à son

32. Archives Spoelberch de Lovenjoul, E. 2563, ff° 387-388.

33. *Ibid.* E. 2564, f° 183 v°.

34. Cité par Louis Gonse: *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, Paris, 1881, p. 165.



projet, fut l'affaire de quelques semaines. Une lettre inédite de G. Sand à Aucante du 19 avril 1863 résume les intrigues de Massé et de Meurice:

Je ne vous ai pas ennuyé des pourparlers relatifs à l'Opéra-comique. Il n'y avait rien à faire. M. Massé avait pris le sujet du *Drac* avec enthousiasme quand on m'a eu fait refaire la pièce très bien conseillée par Meurice et bien réussie par moi, au dire de celui-ci, il [Meurice] a eu peur de mettre en vers à chanter les parties qu'il s'était réservées et il a eu peur, dit-il, de l'insuffisance de Massé pour une musique d'un genre si élevé. Massé, de son côté, a eu peur de lui-même [Massé], dit-il, et soit qu'ils eussent assez du *Drac* l'un et l'autre, soit que la direction craignît le sujet,<sup>35</sup> d'un côté Meurice m'a fait une étrange et peu alléchante proposition de le donner au Vaudeville, de l'autre la direction de l'Opéra-comique et Massé se sont mis en tête de faire la *Mare au Diable*. Lettre empressée de Meurice qui abondait dans ce sens, offre de m'aider à mettre cela en cinq actes et projets d'idée pour le scénario. Or j'avais déjà répondu à cette idée émise quelque temps auparavant que la *Mare au Diable* était faite en deux actes par Vaëz et moi, et entre les mains de Mme Viardot qui me l'avait demandée. J'avais dit: "si l'Opéra-comique veut un poème de moi, qu'elle demande à Mme Viardot d'achever la musique." A quoi l'Opéra-comique avait dit ne pas connaître Mme Viardot. Dans la récidive de proposition, on avait bien voulu ajouter qu'on ne la connaissait pas comme compositeur. Pourtant elle a publié des chefs-d'œuvre, mais ces messieurs ne les connaissent pas! Pendant qu'on m'écrivait cela, M. Massé courait chez Mme Viardot et lui disait que Meurice avait fait une pièce sur la *Mare au Diable*, que lui en avait fait la musique, ou du moins que tout cela était en train et si avancé qu'elle lui rendrait un véritable service en renonçant à mon ouvrage. M. et Mme Viardot se sont hâtés de dire qu'ils ne voulaient désobliger personne et que si j'y consentais, ils céderaient au désir de ces messieurs. Ils m'ont écrit dans ce sens, en me disant que Pauline avait fait une partie de sa musique et qu'elle avait compté, en se retirant du théâtre et en quittant Paris incessamment, s'y remettre avec ardeur, mais que devant mon désir et celui de ces messieurs, elle y renoncerait volontiers. J'ai trouvé tout cela pas vrai et pas délicat de la part de M. Massé. Je l'ai fait entendre à Meurice qui a été de mon avis, je crois, et j'ai prié Mme Viardot de garder la *Mare au Diable* et de l'achever quand elle y serait disposée.

J'ai dit d'ailleurs, ce qui est vrai, c'est [sic] que le sujet de la *Mare au Diable* ne comporte cinq actes qu'à la condition d'en dénaturer l'esprit, la couleur, l'unité et la simplicité,<sup>36</sup> et puis que quand on avait l'honneur d'avoir un sujet entre les mains de Mme Viardot, choisi et demandé par elle, on ne le mettait

35. C'était un drame fantastique un peu à la manière d'Hoffmann.

36. Ce qui semblerait l'évidence même. Cependant, en 1919, le poète berrichon, Hugues Lapaire, a pu, en suivant presque toujours le texte de très près, en tirer une ravissante pièce en quatre actes. Cf. Hugues Lapaire, la *Mare au diable*, pièce en 4 actes d'après le roman de G. Sand, musique de Félix Fourdrain.



dans les mains de personne autre. Meurice m'a répondu que j'avais raison, qu'il avait été trop vite et que nous retrouverions bien la bonne occasion de tirer parti du *Drac*. J'ignore si nous la retrouverons,<sup>37</sup> j'ignore si Meurice n'est pas très incertain. . . . Mais je vois qu'on m'aurait gâché musicalement parlant et fait gâcher littérairement parlant mon petit sujet de la *Mare au Diable*, et j'aime autant qu'il devienne ce qu'il pourra sous l'incubation d'un génie qui ne l'achèvera peut-être jamais, mais qui ne le fera pas descendre. Meurice n'est pas fâché contre moi, il me dit seulement que nous tenions là, au dire de l'Opéra-comique, un succès comme celui de la *Dame Blanche*.<sup>38</sup> Ce n'est pas prouvé. Massé n'est pas l'auteur de la *Dame Blanche* et ne le sera jamais. Mais quand ce serait, je ne me repens pas. Je crois encore à quelque chose de plus honorable que le succès.<sup>39</sup>

Nobles paroles qui sont le plus émouvant commentaire de cette phrase écrite par Pauline quelques années plus tôt:

Ma bonne Ninoune chérie, je viens de passer deux heures entières à relire toutes les lettres que vous m'avez écrites depuis que nous nous connaissons, depuis que j'ai le bonheur de vous aimer, et je ne puis pas résister au besoin de vous écrire, pour vous remercier les larmes dans les yeux, de l'affection dont vous m'avez donné tant de preuves, et que j'ai constamment regardée comme un des plus grands bonheurs de ma vie.

Après les propositions si flatteuses de Perrin, tout autre écrivain aurait pressé Pauline. D'autant plus que George, si indifférente d'ordinaire à la destinée de ses œuvres, aime, cette fois, ce petit acte où la musique de Pauline va donner tout son sens à cette poésie de la terre si difficile à rendre avec des mots. Pourtant, elle se borne à écrire à Pauline, le 25 mars, pour en finir avec l'ennuyeuse affaire Massé:

Parlons de la *Mare du Diable*. Mr Massé a ouïe (*sic*) la vérité. Il n'est pas vrai que lui ni Paul Meurice aient fait une pièce quelconque sur la *Mare au Diable*. Cette idée leur est venue, en causant ils ont broché un scénario, ils m'ont écrit, j'ai répondu *non*, et voilà où ils en sont. On dit que Massé est un charmant garçon, je n'en doute pas, qu'il a un joli talent, je le sais; mais tout cela ne fait pas que je veuille lui complaire à ce point-là. J'aime ma petite *Mare au Diable*, et vous seule pouvez me la faire aimer encore plus. D'autres m'en dégoûteraient. Vous y avez travaillé, vous comptiez y travailler là-bas, travaillez-y donc, continuez, achevez si cela vous amuse à faire. Pendant ce

37. Entièrement remanié par Meurice, le *Drac* était représenté au Vaudeville, l'année suivante, le 28 septembre 1864. On l'a vu (cf. *supra*, p. 125), Meyerbeer s'occupait de le mettre en musique quand il est mort. Enfin, en 1896, les frères P. L. Hillemaier faisaient représenter à Carlsruhe un drame lyrique en 3 actes, *der Fluthgeist*, tiré du *Drac* de G. Sand.

38. La *Dame Blanche*, opéra-comique en cinq actes, paroles de Scribe, musique de Boieldieu, représenté pour la première fois, le 10 décembre 1825, fut un des plus retentissants succès français. L'Opéra-Comique célébrait en 1864 la 1000<sup>e</sup> représentation.

39. Archives Spoelberch de Lovenjoul, E. 2564, ff<sup>o</sup> 273-275.

temps, je penserai à une *Consuelo* pour vous, avec Meurice, et Massé se consolera bien avec des faiseurs plus habiles et moins artistes que moi.

Voilà ma conclusion nette et conforme à ce que je réponds à Meurice, à moins que vous ne m'écriviez: "Je ne suis plus en humeur de paysannerie, le Berry s'est effacé de mon souvenir, quant à l'impression musicale. J'ai traversé Gluck et je vois autrement." Alors sans vous gêner, vous me renverrez mon petit poème avant de partir. Mais si ce n'est que par obligeance pour Massé, ou par sollicitude pour mes intérêts que vous y renoncez, moi je dis non et toujours non.

Priez Loulou de me répondre un mot.

Pas la moindre réponse de Loulou dans les papiers que nous avons eus sous les yeux; pas trace non plus de la lettre des Viardot écrite à la requête de Massé. Pauline avait-elle sauté sur l'occasion pour rendre un livret qu'elle avait si ardemment réclamé et qui maintenant l'enchantait visiblement peu? L'avait-elle fait en termes si discrets qu'il était impossible d'en deviner le sentiment réel? N'osa-t-elle plus le faire dans la suite? Toujours est-il que les années se remirent à couler . . .

1868. Pauline règne à Bade qui est devenu, grâce à elle, grâce à Tourguenev, grâce à tous les amis musiciens, écrivains, artistes, dilettantes qui gravitent autour d'eux, un des premiers centres artistiques de l'Europe. Sur des livrets fournis par Tourguenev, Pauline multiplie les opérettes et ouvrages lyriques. Il faut à toute force que George assiste à cette débauche de musique:

Votre chambre est déjà prête [écrit Louis à George, le 10 avril 1868 en réponse à une lettre de George qui disait son projet de les rejoindre] et l'on vous prépare aussi non seulement la voix, l'orgue, le piano, le violon, mais aussi les *opérettes* dont l'une toute nouvelle se travaille et s'achève en votre honneur. Ce sont toujours des histoires fantastiques où l'on puisse encadrer des chœurs de jeunes filles (n'ayant pas d'autres voix d'ensemble). Après *Trop de femmes*, et le *Dernier Sorcier*, viendra un *Conte de Fées*, assez grande partition pour occuper une soirée entière.

Mais George qui vieillit craint les grands voyages et ne vient pas. Les échos du monde musical lui apportent maintenant les nouveaux succès de Pauline, ses succès de compositeur. Liszt vante "la charmante musique, vive, élégante, spirituelle et de bon style" de Mme Viardot<sup>40</sup> et de Varsovie, Mme Kalergis écrit à sa fille: "Le petit opéra de Pauline Viardot, [le *Dernier Sorcier*], a eu un succès immense à Weimar. Nous voulons le faire donner ici."<sup>41</sup>

40. Lettre de Liszt à M. et Mme Hillebrand du 23 février 1869, Archives, Liszt-Museum, Weimar.

41. Marie Kalergis, d'après ses lettres à sa fille, 1911, p. 217. "A Bade, Pauline règne et gouverne. Les têtes couronnées foisonnent et ne se lassent pas d'applaudir le *Dernier Sorcier*," écrivait quelque temps auparavant Mme Kalergis à Liszt. Archives, Liszt-Museum, Weimar.

Ce fut peut-être toute cette activité musicale qui poussa George à demander enfin quelques explications sur cette partition de la *Mare* manifestement avortée. Elle ne s'adresse pas directement, mais interroge le cousin des Viardot, son ami Adolphe Joanne. La réponse parvient de Bade, le 7 juin 1869. Pauline est en convalescence d'une très sérieuse bronchite. Pauline est toujours souffrante ou très occupée quand il s'agit de cette malheureuse question de la *Mare au diable!* Comme en d'autres occasions, c'est Louis qui donne les explications nécessaires:

Mad<sup>e</sup> Sand sait très bien que Pauline a été très fière et très heureuse de recevoir d'elle un poème d'opéra. C'était une association qui la flattait autant qu'elle devait paraître intéressante à tout le monde. L'œuvre commune de deux femmes est une chose rare, et qui devait commander l'attention. Mais, par cela même, elle imposait à la collaboratrice de Mad<sup>e</sup> Sand la très difficile nécessité de se maintenir à peu près au niveau de l'illustre *partner*. C'est précisément cette nécessité qui a toujours effrayé et arrêté Pauline. Mad<sup>e</sup> Sand sait très bien aussi que Pauline n'a pas eu la prétention d'être un *compositeur*, elle a écrit un assez grand nombre de morceaux de musique, mais toujours suivant les occasions qui s'offraient; par exemple, la *Jeune République* que lui demanda Mad<sup>e</sup> Sand, ou plus récemment, des morceaux de violon pour Paul.<sup>42</sup> Pendant longtemps Pauline n'a pu écrire que sur des paroles étrangères, dans les langues qui ont un *accent*, comme l'allemand ou l'espagnol. C'est cet accent qui lui faisait trouver le rythme musical. Ainsi, presque toutes les pièces de ses albums ont été faites sur des vers étrangers, et les paroles françaises ne sont que des traductions.

Depuis lors, et tout récemment, elle a écrit deux ou trois opérettes, sur des paroles françaises. Mais il faut remarquer que ces paroles ont un sens très précis, une situation très spéciale, enfin un caractère très déterminé. Dans ces petits opéras fantastiques, vrais contes de fées, il se trouve, par exemple, un *chœur d'Elfes*, lutinant le sorcier, une *chanson de la pluie*, une *berceuse* pour endormir l'ogre, dans le *caractère* desquels Pauline trouve facilement l'équivalent musical. Mais elle n'est pas assez *compositeur*, elle ne peut pas assez trouver en elle-même, et sans l'appui de la situation donnée, les idées musicales pour réussir dans tous les sujets. Eh bien, si charmante comédie que soit la *Mare au Diable*, elle n'offre que deux de ces situations caractérisées, le *brièvement* des boeufs et l'excellente scène dans le brouillard. Les autres pièces sont de celles où le compositeur doit tirer de lui-même les idées mélodiques et les ressources de l'harmonie. Pauline s'y est essayée plusieurs fois, à différentes époques; elle n'a jamais été contente de ce qu'elle avait fait et a déchiré ces essais infructueux.

Je pourrais ajouter que Gustave Vaëz, qui a fait de fort bons vers de poète, ne leur a pas donné toujours des rythmes commodes à la musique, et qu'enfin

42. Le plus jeune des enfants Viardot, qui devint un violoniste réputé et qui tout jeune témoignait de dons surprenants pour le violon.

plusieurs morceaux de poésie n'ont pas été faits, le chœur des laveuses<sup>43</sup> pour l'introduction, etc. . . . Mais ces petits défauts seraient faciles à réparer. La vraie raison est celle que je vous ai dite: Ne pouvant pas s'appuyer sur un caractère très précis donné à chaque morceau, Pauline se sent hors d'état de se soutenir au niveau de l'auteur des paroles. Mad<sup>e</sup> Sand a trop d'esprit, et connaît trop bien l'esprit des femmes, le genre de talent qu'elles tiennent de leur nature impressionnable, qu'elles exercent par une sorte d'instinct plutôt que par la réflexion, pour ne pas bien comprendre cette espèce d'impossibilité. Lorsque M. Massé a voulu sur ce même sujet de la *Mare au Diable* écrire un opéra-comique, Pauline s'est empressée d'offrir à Mad<sup>e</sup> Sand de lui rendre le poème que celle-ci lui avait confié. Elle est toute prête encore à le lui remettre, si Mad<sup>e</sup> Sand veut le confier à un autre *plus* compositeur: par exemple, M. Bizet, s'il a pleinement réussi dans la *Petite Fadette*.<sup>44</sup> Pauline n'en conservera pas moins une vive et constante reconnaissance à sa chère *Mignonme*, et regrettera de n'avoir même pas osé entreprendre de se faire son égale. C'est ce sentiment de juste défiance d'elle-même qui l'a toujours glacée et paralysée; c'est ce qui l'a privée bien involontairement, d'un honneur et d'une joie qu'elle aurait toujours ambitionnés: d'abriter son nom sous celui de Mad<sup>e</sup> Sand dans une œuvre commune. . . . Pauline écrira directement à Mad<sup>e</sup> Sand dès qu'elle sera remise sur pieds. Mais, vous pouvez, en attendant, lui communiquer ces explications.

Dernières phrases qui ne font aucune illusion et dont la politesse ne dissimule en rien les seules raisons de l'échec, d'ailleurs loyalement expliquées. Par une cruelle ironie, ces raisons sont précisément celles qui avaient fait si ardemment désirer à Pauline un livret de son amie; ces "situations si caractérisées" qui, l'on s'en souvient, l'avaient tant frappée dans les romans et les pièces de théâtre de George, et qui sont la hantise, l'obsession, le plus cher désir du compositeur d'opéras, voilà qu'elles lui faisaient faux-bond dans le scénario qui précisément lui était destiné.<sup>45</sup>

Il ne fut plus question de la *Mare au diable* entre les deux femmes et l'amitié de ces deux nobles êtres n'en continua pas moins inaltérée jusqu'à la mort de George Sand.

De toute cette longue affaire, l'histoire de la musique ne retint qu'une

43. Ce chœur avait été prévu par G. Sand: cf. scénario, acte 1, sc. 1.

44. Malheureusement Louis Viardot voulait dire Semet, Théodore Semet et non Bizet. Rien de commun entre le vigoureux génie de Bizet et le talent consciencieux de Semet qui en 1850 avait déjà écrit quelques airs pour un vaudeville en deux actes, tiré de la *Petite Fadette* par Anicet Bourgeois, et représenté sur le théâtre des Variétés. Sur un livret complètement renouvelé par Michel Carré, Semet avait composé en 1869 la musique d'un opéra-comique en trois actes et cinq tableaux, la *Petite Fadette*. L'ouvrage eut très peu de succès, quoiqu'on s'accordât à vanter la science et le goût du compositeur.

45. Cf. Gounod écrivant à Bizet lorsqu'il apprend le sujet donné pour le concours de Rome: "Je suis enchanté de votre sujet pour la seule raison que ce sont des figures caractérisées," "Lettres de Gounod à Bizet," *Revue de Paris*, 15 décembre 1899, p. 678.

admirable chanson populaire berrichonne notée par Pauline, le *Briolage* ou chant aux Bœufs qui devait être chanté à la scène 3 de l'acte I.<sup>46</sup> Quant à l'histoire de la littérature, nous ne l'enrichirons guère en versant à ses dossiers le fameux "monstre" envoyé par George à Pauline en 1859. C'est un simple brouillon, une esquisse, qui ne nous permet pas de juger équitablement si Pauline était excusable de n'avoir su accrocher son inspiration au scénario construit posément, dans la suite, par George et Vaëz et que nous n'avons pu retrouver.

Pourtant, tel quel, et informe, le "monstre" ne manque pas d'intérêt. Il nous fait saisir au vif le romancier se muant en auteur de théâtre, auteur assez gauche, d'ailleurs, et qui semble inventer à plaisir les problèmes et les difficultés. Centrer, comme on va le voir, toute l'action sur la *Mare au diable*, qui devient le personnage capital de la pièce, c'était du meilleur théâtre et il y a là progrès du livre au livret. Mais autant la première scène du livret est une habile trouvaille, autant il était puéril et maladroit de s'en tenir à une rigide unité de lieu, de garder ce décor unique de la mare qui avait séduit George au point de lui faire rejeter, et à tort, la *Petite Fadette*.<sup>47</sup> La ravissante scène du brouillard, par exemple, où Germain, la petite Marie et Petit Pierre s'égarant dans la forêt, devient difficile à admettre si les trois personnages partent de la mare pour s'y retrouver après avoir erré quelques heures. S'en tenir au décor unique, supprimer la scène du labour qui ouvre le roman, supprimer la ferme du père et de la mère Maurice, c'était supprimer, avec des décors riches et variés, une multiplicité de thèmes musicaux.<sup>48</sup>

Par contre, des additions très heureuses dans le livret, la scène du lavoir au premier acte, prétexte à de belles chansons de métier, et au récit de superstitions locales qui manquent dans le roman. Du point de vue purement psychologique, la scène initiale du scénario qui établit mieux la sympathie motivée de la mère Maurice pour la petite Marie, entraînera un dénouement plus nuancé. D'excellentes suppressions à l'acte II, en particulier tout le déplaisant chapitre de la *Lionne du village*, qui emporte dans sa disparition les grossiers et artificiels caractères de la veuve Guérin et de son père, le cynique Léonard. Très habile aussi

46. Pauline Viardot l'avait communiqué à Julien Tiersot qui l'a publié dans sa 1<sup>ère</sup> série des *Mémoires populaires des provinces de France*. De la même provenance, *Les Noces de campagne et la Chanson des livrées* dont G. Sand parle dans l'appendice de la *Mare au diable*. Enfin, un autre livre plus récent de J. Tiersot, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, 1931, contient tout un lot de chansons berrichonnes, également notées par Pauline Viardot durant ses séjours à Nohant.

47. Cf. supra, p. 131.

48. Une stricte unité de temps n'était guère plus acceptable. Comment admettre que Germain, au retour des champs, fatigué de sa journée et si peu désireux de se remarier, parte le soir même, à trois lieues, faire sa cour à la veuve Léonard (cf. acte I, scène VI)?

pour le dénouement, la substitution au rustre beau-père d'un débauché beau-frère, séducteur de la petite Marie. Mais, du même coup, disparition du bal de campagne et des joyeuses bourrées qui auraient fourni de si précieux motifs à Pauline.<sup>49</sup>

Enfin, les sandistes trouveront dans ce "monstre" une indication très précieuse sur le changement d'écriture de G. Sand et la possibilité de dater de nombreux documents. L'on connaissait évidemment les deux graphies de G. Sand: l'une, cursive, inclinée, élégante, féminine; l'autre, droite, mâle, honnête et volontaire. Or, ce scénario est le premier document qui présente cette forte calligraphie. La lettre qui l'accompagne et que nous publierons incessamment en donne les raisons, des raisons purement matérielles d'économie de temps et d'effort. Nous nous contentons aujourd'hui de donner *in-extenso* et en manière d'appendice cette ébauche de scénario que nous possédons grâce à l'infinie amabilité de M. R. Bonnet que nous nous plaisons ici à remercier.

### LA MARE AU DIABLE

Un acte en deux parties

Soit deux petits actes sans

*laisser (sic) de rideau*

Décor      La mare au diable, près de la lisière d'une forêt, à une petite distance de la ferme de Belair. Au fond, à travers les arbres, on voit un champ et des laboureurs.

#### Scène 1<sup>ère</sup>

(1)  
Intro-  
duction  
et  
chœur  
des  
laveuses

Le père et la mère Maurice, métayers de Belair, la petite Marie, groupe de laveuses qui battent et tordent autour de la mare. La mère Maurice surveille et dirige le travail de la lessive, le père Maurice taille des piquets. Si on veut des voix d'hommes, des ouvriers de la ferme vont et viennent pour emporter les corbeilles de linge mouillé. Coucher de soleil.

#### Chœur de laveuses

C'est bien dit la mère Maurice. J'aime qu'on travaille gaiment. Mais toi, petite Marie, toi la plus fine chanteuse de l'endroit, tu ne dis donc rien aujourd'hui?—Ah! mère Maurice, c'est ce soir que je quitte l'endroit et ma pauvre chère femme de mère. Je m'en vas garder les moutons d'un gros fermier au bourg de Fourche.—Ah vraiment? déjà? Pauvre jeunesse, dit la mère Maurice à son mari,

49. Cf. le charmant parti tiré par Hugues Lapaire (*op. cit.*) de cette même scène de la *Lionne du village*.

ça travaille jusqu'au dernier moment du départ. On lui fait de petits présens, ses compagnes l'encouragent et lui disent de faire contre fortune bon cœur. Voyons, chante-nous la ballade de la mare au diable, puisque nous y voilà.

(2)  
Ballade

*Ballade chantée par Marie, les laveuses et la vieille reprennent en chœur.*

*Sens de la ballade.*

Cette pauvre mare au diable n'est pas si méchante qu'on le dit. On prétend que les sorciers s'y rassemblent au clair de lune, et que les lavandières de nuit y noient les passans. Mais moi, je n'y [ai] entendu chanter que les oiseaux le jour et les rainettes la nuit. N'ayez pas peur de la mare au diable.

—On dit que le méchant lupin<sup>50</sup> y donne de mauvais conseils aux filles et que ceux qui en font le tour à minuit sont forcés de le recommencer jusqu'à l'aube du matin. Mais moi, je crois que par-tout les filles sont bien gardées par le bon Dieu, et que les gens qui tournent en rond toute la nuit sont ceux qui n'ont pas l'habitude de marcher droit pendant le jour etc.

(3)  
Reprise  
du  
chœur

La chanson finie, avec reprise du 1<sup>er</sup> chœur (*ad libitum pour le maestro*), les laveuses s'en vont, la petite Marie aussi, en disant qu'elle va faire ses adieux à sa mère.

#### Scène II

*Le père Maurice et sa femme.*

Qu'est-ce que vous faites donc là, mon homme? Allons nous-en, le soleil va se coucher.—Tout à l'heure, ma vieille. Je veux planter là une petite palissade, parce que nos petits enfans viennent souvent jouer autour de la mare et que je crains les accidens.—C'est bien, mais à propos de nos petits enfans, avez-vous parlé à notre gendre aujourd'hui?—Ma foi non, ça le rend triste quand on le pousse à se remarier. Tenez, le voilà. Parlez-lui vous-même, ça vaudra mieux.

#### Scène III

(4)  
Briolage

Germain passe au fond avec sa charrue et son enfant, le petit Pierre. Il chante le *briolage*.—Les parens sur la scène expliquent ce que c'est, cris et récitatifs du briolage derrière les arbres du fond qui laissent apercevoir tout ce qu'il est possible de représenter de l'action du labour, c'est à dire probablement la charrue sans les bœufs. Après quoi, on entend Germain crier à ses valets d'emmener les bêtes, et il vient en scène avec Petit Pierre.—

*Germain, Petit Pierre, le père et la mère Maurice: scène extraite du*

50. Les lupins, dont George Sand parle aussi dans les *Légendes rustiques*, sont des animaux fantastiques qui se tiennent debout le long des murs en hurlant à la lune.



roman. On lui dit qu'il faut se remarier dans l'intérêt des enfans. Il se résigne à aller faire sa cour à la veuve Guérin, sœur du fermier Léonard que ses parens lui désignent. J'irai demain.—A la bonne heure.—Je veux y aller avec toi, dit l'enfant qui a entendu parler d'un voyage de trois lieues.—C'est bien, nous verrons ça demain, répond Germain.—*Oui, oui*, toujours demain, dit la mère Maurice à son mari, c'est comme cela qu'il dit toujours pour lui-même quand il s'agit de mariage. M'est avis que nous ferions bien de le prendre au mot et de le faire partir tout de suite. Cherche donc la grise qui est par là au pâturage, moi, je vas faire souper le Petit Pierre et l'amuser pour qu'il n'ait pas l'idée de vouloir suivre son père.—Elle sort avec Pierre, le père Maurice sort d'un autre côté pour chercher la grise.

*Scène iv*

(5)  
*Air de  
Germain*

Germain seul pense à sa défunte et chante ses regrets tendres, naïfs, un peu comiques.

*Scène v*

*Germain, la petite Marie* qui passe avec un petit paquet, toute en larmes.—Où vas-tu donc?—Chez mon nouveau maître.—Ah oui, c'est vrai, n'est-ce pas du côté de Fourche?—C'est à Fourche même chez Mr Léonard.—Ah oui dà! mon futur beau-frère?—Vraiment? vous vous mariez?—Eh mon Dieu, oui. On le veut. Mais tu ne peux pas t'en aller comme ça toute seule, Petite Marie. La nuit vient, et tu ne sais pas les chemins.—Non, mais je trouverai là-haut la patache qui passe sur la route.—Ah bien oui, la patache est passée, il y a un gros quart d'heure. J'ai entendu les grelots.—Mon Dieu! je me suis attardée dans mes adieux, comment donc faire?—Attends à demain, nous irons ensemble.

*Scène vi*

Les mêmes, le père et la mère Maurice avec la grise, le manteau, les paquets, les présens.—Le petit Pierre ensuite.

—Non pas demain, mais tout de suite, dit la mère Maurice à son gendre, tout est prêt, partez—Comment, sans souper, sans m'habiller, sans embrasser mes enfans?—Quand tu revois la maison et les enfans, tu changes d'idée. Pars tout de suite si tu as du cœur. Tu as là tout ce qu'il faut pour manger et pour te vêtir. Tu arriveras sur les onze heures à Fourche. Tu coucheras à l'auberge, et demain dimanche avant la messe, tu t'en iras tout frais rasé faire ta demande.—Germain se soumet. Ses parens lui disent de prendre la petite Marie en croupe. Arrive le petit Pierre qui veut qu'on l'emène. On refuse, Marie parle pour lui, dit qu'elle s'en charge et on se sépare. Quatuor d'adieux.

(6)  
Quatuor

*Sens du quatuor.*

*Les parents.*—Allons, courage, enfans, partez.

*Germain.*—Donnez-moi votre bénédiction et priez pour moi, j'ai le cœur bien gros.

*Marie.*—Allons, courage, Germain, tous deux, nous avons des peines. Le bon Dieu nous aidera.

*La mère à Germain.*—Tu n'oublies rien? as-tu ton couteau? Ne perds pas ton manteau, en route.

*Marie.*—Soyez tranquilles, à cause de l'enfant, je veillerai à tout.

*Ensemble.*—Allons courage, adieu, bon voyage.

#### Scène VII

(7)  
Duo

*Le père et la mère Maurice.* La mère essuie ses yeux. Le père qui n'avait pas commencé sa palissade, mais dont les piquets sont prêts, se met à la planter lentement au bord de la mare, tout en chantant avec sa femme un petit duo tendre et chevrotant, en souvenir de leurs vieilles et honnêtes amours.

#### Scène VIII

*Les mêmes, Léonard, tenue de voyage.*

—Tiens! C'est vous, Maître Léonard? dit le père Maurice (il le présente à sa femme). Comment, vous arrivez quand mon gendre s'en va chez vous? Vous ne l'avez donc pas rencontré dans la forêt? —Mais non, je suis venu à pied en me promenant par les sentiers. Trois lieues, c'est une enjambée pour moi.—Rappelons-le.—Non, puisqu'il est à cheval, je le retarderais. D'ailleurs, il n'a pas besoin de moi pour se présenter. Ma sœur est une maîtresse femme qui ne consulte personne. Moi j'étais venu dans votre endroit pour chercher une bergère que j'ai arrêtée et qui est en retard.—Oui, la petite Marie, elle est partie aussi. Vous la trouverez demain chez vous, et vous allez venir passer la nuit chez nous, à Belair.—Soit, je ne suis point las, mais j'ai soif. Il y a bien deux heures que je n'ai rien bu.—Eh bien, buvez tout de suite un coup de mon vin, dit le père Maurice. Voilà un broc du meilleur qu'on avait apporté pour le goûter de nos laveuses. Les femmes, ça ne boit guères. Ça jâse pourtant bien, dit Léonard en prenant le broc. Il y goûte et trouve le vin bon. Il s'anime et chante un air à boire où il montre son caractère brutal et débauché et laisse voir ses projets sur la petite Marie. Cela scandalise la mère Maurice, le père est plus indulgent et trouve Léonard spirituel. Les deux vieux reprennent leur petit motif sentimental, honnête et chevrotant, pendant que Léonard braille l'amour et le vin en basse taille.—

(8)  
Couplet  
à  
boire

Fin  
en  
trio

On s'en va à Belair, la mère disant que ce futur parent ne lui

plaît guères,<sup>51</sup> le père répliquant qu'il est un peu léger, mais qu'il faut lui faire tout de même des honnêtetés.

- (9) Intermède musical pendant la nuit qui se fait et le brouillard qui s'épaissit.

2<sup>de</sup> partie.

*Scène 1<sup>ère</sup>*

Germain tirant le cheval par la bride, et Marie portant l'enfant, arrivent par le côté opposé à celui de leur départ. Ils se sont égarés, le brouillard les empêche de savoir où ils sont. Ils ont gagné la plaine, la lande, ils se croient entrés dans les bois de Fourche, tandis qu'ils sont rentrés dans ceux de la *Mare au Diable*. Un instant, Marie croit se reconnaître, mais Germain tâte la barrière qu'il n'a pas vue planter et dont il n'a pas remarqué les préparatifs. — Il n'y a pas de barrière auprès de la *Mare au Diable*, dit-il. Dieu sait si nous n'avons pas fait dix lieues. — Prenons-en notre parti, dit la petite Marie. Il y a de quoi se tuer dans ces arbres, l'enfant est fatigué. Faisons du feu, attachez la grise, soupçons.

- (10) *Chansons interrompues* Résumé de la scène du roman. L'enfant a peur, Marie lui chante des chansons pour le rassurer, tout en faisant sa cantine de bivouac. Germain veut chanter aussi, mais il ne lui vient que des chansons d'amour. Marie le fait taire et fait dire (en musique) la prière de l'enfant qui s'endort. Elle le couche sur le bât. Elle cause avec Germain qui s'enflamme. Duo interrompu par quelques notes de l'enfant qui rêve (parlées ou récitées musicalement). Marie s'endort elle-même au moment où Germain croit l'avoir persuadée. Monologue de Germain en paroles ou en musique (*ad libitum pour le compositeur*) où il exprime son agitation, l'envie qu'il a d'embrasser son fils, et Marie, ses tentations, son respect, son estime, et son amitié. Le jour arrive. Il se reconnaît, le brouillard se dissipe. Surprise. Il va pour chercher la grise dans le fourré, mais elle a cassé sa bride et pris la fuite. — Voyons, Marie, éveille-toi. Si mes parens sont levés, ils vont s'inquiéter de voir la grise sans selle et sans bride à notre porte. Elle se relève et réveille l'enfant.
- (11) *Prière Duo*
- (12) *Petite Andante*

*Scène II*

- (13) *Trio* *Les mêmes, Léonard* qui s'en retournait chez lui et qui est fort étonné de trouver sa bergère à deux pas de Belair, en tête à tête

51. Voici une fort bonne remarque, qui manque au roman et explique mieux le dénouement.

avec son futur beau-frère. Goguenardises, aigreurs, querelle, menaces, on est prêt à se battre. *Trio* si le compositeur le juge convenable.

Scène III

(14)  
Final

*Les mêmes.* Le père et la mère Maurice qui arrivent très inquiets, cherchant leur gendre et Marie; avec eux viennent des valets de ferme, des servantes pour le morceau d'ensemble. On sépare les rivaux, on s'explique. Léonard insulte Marie, Germain déclare qu'il l'aime et qu'elle est sa femme.<sup>52</sup> Les parens approuvent, Léonard se retire.

Final joyeux.  
Le tout en musique.

---

Prendre copie de ce brouillon et me le renvoyer en rayant tout ce que vous ne voudrez pas qui soit musique, changeant ou ajoutant de la musique selon votre vouloir.

---

Je n'ai pas de double, ne le perdez pas.

---

Le monstre ne fut ni perdu ni renvoyé. Pauline n'y fit aucun changement et se contenta d'écrire au crayon dans les marges les indications de musique que nous avons strictement rapportées.

THÉRÈSE MARIX-SPIRE

*New York City*

52. Le livret faisait-il état des plus charmants développements du roman: les refus de Marie d'épouser Germain, ses fausses raisons dites tout crûment, tout naïvement, jusqu'à la crise de larmes finale qui était la meilleure acceptation? Cf. *La Mare au diable*, chaps. 10, 11, 17. Il y avait là de bien jolis prétextes à musique.

## FEIJÓO: A LIBERAL IN EIGHTEENTH-CENTURY SPAIN

---

IN A REPORT on the progress of culture in Spain prepared for the King, Charles III, in 1765, Velazquez de Velasco said: "Benito Feijóo died after six months of illness, at Oviedo, the twenty-sixth of September, 1764, at the age of eighty-seven. Nature had respected his talent, allowing him to attain an old age worthy of patriarchs. His works have rendered to his country the same services that those of Fontenelle did to France. He has been the first among us to apply to the abstract sciences the grace, the elegance, the clarity that characterize superior minds, the first to make the most hidden paths of learning accessible. He has opened a route to all human knowledge; he has destroyed, by his example, the old prejudice that covered 'universal minds' with ridicule; he has spread throughout the nation a living desire for learning; he has done more than that: he has shown that errors, even when they are defended by respectable persons, are errors nevertheless, and that all men have an equal right to think."<sup>1</sup>

Feijóo is accurately if briefly sketched here as one of the most liberal minds of Spain in the eighteenth century. But strangely enough, few of his many commentators and biographers have noted or perhaps really been aware of the breadth and importance of the liberal ideas in his writings.

In the panorama of European thought during the period 1680-1760 one cannot overlook the role of Spain, and quite particularly of Feijóo. According to Delpy, who was a profound student of his works, the perspective of this century runs the risk of being distorted by ignoring the Spanish factor and the role of this enlightened Benedictine monk. The interest shown in the Spanish writers of the second half of the eighteenth century to the exclusion of those of the first half is not without injustice. "*The Cartas Marruecas*, of Cadalso, for example, [says Delpy], are indubitably a masterpiece, even the testament of an era; but many ideas for which Cadalso is honored are found already in Feijóo and honor him in the first place. If Cadalso, a great traveller, was able to form himself by a direct contact with Europe, is it not admirable that the Benedictine monk who almost never left his part of Spain, who never crossed the

1. *Noticia del Viage de España, hecho de orden del Rey . . .* Por D. Luis Josef Velasquez de Velasco (Madrid, 1765); quoted by G. Delpy, in *L'Espagne et L'esprit européen* (Hachette, 1936) p. 269.

Pyrenees, who only made three hurried trips to Madrid, should have had, as much as Cadalso but fifty years before him, a mind purely European?"<sup>2</sup>

Feijóo, at the age of forty-nine, after more than thirty years of teaching, study and meditation, began a new career as a writer. The eight volumes of his *Teatro Crítico* and the five of his *Cartas Eruditas* were the result of thirty-five years of effort, devoted to the spreading of truth and the destruction of popular errors in Spain.

There is scarcely a subject or a branch of knowledge that did not interest Feijóo and about which he did not write. Studies have been made of his philosophy, of his esthetic ideas, of his writings on medicine and biology, of his advanced European mind.<sup>3</sup> The liberal ideas in his writings, however, have not, as I say, been sufficiently emphasized nor studied. His tolerance, his sense of fairness illuminate all of his works. He is not a philosopher with a prearranged system, but an essayist of eclectic tendencies, who scatters ideas, some of them almost radical for his time in Spain, throughout thousands of pages—a method which indeed makes it difficult to see at a glance the liberal pattern.

His progressiveness is the more extraordinary if we take into account his theological and scholastic training. In matters not pertaining to faith and morals, he rejects the long-established principle of Aristotelian authority. "Incalculable," he says, "is the damage done to philosophy during the time that it was oppressed for so many centuries by the yoke of authority. This authority, as it was employed, was nothing but a cruel tyrant that blindfolded human reason and tied its hands, because it prohibited the use of reason and of human experience. Those who called themselves philosophers spent nearly two thousand years squeezing their brains, not in the examination of nature but in the investigation of Aristotle."<sup>4</sup>

In giving its place to reason in the search for truth, Feijóo does not advocate really radical systems of thought, but in his time anything not authorized by tradition was considered radical and dangerous! This explains in part the great number of enemies whom Feijóo made for him-

2. Delpy, *op. cit.*, p. vii.

3. Besides works of a general character on Feijóo, such as Miguel Moraita, *El Padre Feijóo y sus obras* (Valencia, n. d., 1912?), E. Pardo Bazán, *Examen crítico de las obras del P. Feijóo* (Madrid, 1878) and the Introductions to the four volumes of selections from the *Teatro Crítico* and *Cartas Eruditas* by Millares Carlo (Madrid, ed. La Lectura, 1923-1928), the following are of capital interest: Gregorio Marañón, *Las Ideas Biológicas del P. Feijóo* (Madrid, 1934), Santiago Montero Díaz, "Las Ideas Estéticas del Padre Feijóo," en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, Año IV (Julio-Septiembre 1932), n. 15, and the work by Delpy already mentioned.

4. *Teatro Crítico*, VIII, disc. IV, n. 5. In this and following quotations I translate from the edition of Feijóo's works made in Madrid, 1773.

self and who wrote treatise after treatise against him, thus creating such a stir in the nation that the King thought it prudent to issue a royal *pragmática* forbidding the attacks. Feijóo, after answering some of the first opponents, went serenely on with what he called the middle road. "It is necessary," he wrote, "to avoid two extremes that obstruct the search for truth: one is the stubborn adherence to the old tenets; the other the indiscreet inclination to the new doctrines. The true philosopher must not be partial to this or the other century. In foreign nations, many offend in the latter extreme, in Spain almost all offend in the former."<sup>5</sup>

The liberalism of Feijóo is best seen in the new classification of values that, he thought, was to bring the progress of Spain.

First, in a land surfeited with a proud and idle nobility, he rebels against the tradition and cult of the nobility. He thinks those who esteem themselves in terms of their ancestors, fatuous and contemptible. The virtues and deeds of ancestors cannot bring nobility to the individual. Man's worth is based on his own deeds.

In his essay on the *Honor and Utility of Agriculture* he concludes that farmers and laborers have, by reason of their work, a more solid nobility than the highest titles of the nation. He castigates the idle and noble rich. "In my estimation," he says, "the most contemptible being in the world is a man who is of no service to mankind, be he rich or poor, high or low, noble or plebeian. What interest can I have in these scarecrows of the nobility who do nothing all their lives but strut along the streets, gossip in their circles and live off the estates left them by their ancestors? I see in the nobles, who are such by birth, the representation of those venerable ancestors who by their virtues and glorious deeds acquired nobility for themselves and their descendants, and in this respect I venerate them, but to venerate them for what they are (titled nobility) and not for what they represent, as is commonly done, seems to me a kind of civic idolatry. On the contrary, I honor for his own merit him who serves the republic usefully, whether his birth is illustrious or humble; and likewise I honor the occupation with which he serves his country . . . without consideration as to whether public opinion deems it high or low, brilliant or obscure."<sup>6</sup>

In the dedication of one of his volumes to a certain cardinal, after mentioning the latter's noble ancestors, he lays stress again on the nobility created by personal deeds, the more so, he adds, "since the ascendancy to such noble ancestors can never be certain, nor can it be

5. *Teatro Crítico*, II, disc. 1.

6. *Teatro Crítico*, VIII, disc. XII, 390-391.



certain that of thirty marriages that are counted in a genealogical series none has suffered the stigma of fecund miscegenation; while the nobility that is due to the individual is rightfully deserved."<sup>7</sup> These were strong words in a country where the higher and lesser nobility held great sway in national affairs.

In regard to war and peace, conquerors, tyrants, and exaggerated nationalism, the ideas of Feijóo have such a relevancy to our present world as to make him of great interest to modern readers. In his examination of history and in outlining a plan for Spain's future course, he centers his hatred and scorn on all invading conquerors of history, dictators and tyrants, wherever they have appeared. "The Romans," he says, "even if they have been praised by many writers, were nothing but public thieves of all human kind. Against all law, they robbed innumerable nations of their riches, and of the precious jewel of their liberty."<sup>8</sup> His anger against invaders and conquerors rises as he considers that a small theft committed by an individual may be punished by the gallows, but the robbing and killing of a nation is held as a great deed of heroism. "I cannot but burn with anger," he continues, "against many superficial minds, who while looking with abomination on small thefts, applaud with admiration the big thefts. One who steals one hundred *escudos* they consider vile and worthy of the gallows, but him who robs a kingdom the value of a hundred millions they consider glorious and worthy of statues. The highway robber who kills the traveler for his money earns the public hatred, but he who in order to steal two or three provinces kills men by the thousands is celebrated by the trumpets of Fame. Discreetly and bravely spoke that Pirate who, reviled by Alexander, answered: "I am called an offending pirate because in a skiff I have robbed one or two travelers; if I should infest the seas with a great fleet I would be honored as a glorious conqueror."<sup>9</sup>

The condemnation of unjust aggression appears again and again in Feijóo's writings. He considers it unjust on the part of historians to elevate conquerors to the rank of heroes. "What is a conqueror but a whip that Providence sends to nations, a living pest for his and other kingdoms, a malignant star that only causes deaths, robberies, desolation, and conflagrations . . . a man, in brief, enemy of all men, who would take liberty away from them all, and in carrying out this purpose takes away the lives and possessions of many? . . . Truly those great heroes, that fame celebrated with its trumpets, were nothing but male-

7. *Teatro Crítico*, VIII, dedicatória.

8. *Teatro Crítico*, II, disc. VII, VI.

9. *Ibid.*, n. 27. Cf. François Villon, *Le Grand Testament*, XVII, XVIII.

factors on a great scale. If I should attempt to write a catalogue of the famous robbers of the world I would put in the first place Alexander the Great and Julius Caesar."<sup>10</sup>

Feijóo reviews at considerable length the evils contained in *The Prince* of Machiavelli and sees nothing new or particularly clever in his proposals for control of kingdoms without regard to law or religion, sacrificing equity and public interest to the whims and greatness of the ruler. All the evil measures proposed by Machiavelli have been practiced since early antiquity. One does not need books like *The Prince* to put them into practice, but only a crooked and pitiless heart. There has been progress since, says Feijóo: "Today, when new taxes are to be imposed or a war has to be declared on neighboring lands, theologians and jurists are consulted, laws are examined, archives are searched. Not so in other days; when the subjects were to be oppressed or the neighbors to be invaded, the only thing considered was whether there were enough forces to carry out the plan. Might decided everything. Even in centuries not distant from ours, in the kingdoms of wiser policy and when religion had already humanized the souls of men, when a powerful prince started a war on his neighbor, if the latter claimed his rightful title of possession, the invader laughed at this claim as at a great impertinence, and answered fiercely that the right of princes was not based on old parchments but on shining weapons."<sup>11</sup>

The doom of invading conquerors, says Feijóo, is as certain as their lack of wisdom in the measures taken by them to perpetuate themselves in power. How can this power be maintained when the subjugated peoples fear and hate the invaders? How can this hate be avoided after they have impoverished the subjugated countries? This impoverishment is of necessity brought about by the conqueror, for only thus can he take away the strength to rise against oppression.

Feijóo sees in the dictator not a mastermind, but the expression of the basest and most primitive instincts of man. The mysteries of spying, the treachery of unwarranted attack, all the measures of successful tyrants are nothing but childish instinct.

"To have a large number of emissaries to spy and advise him of the words and actions of everyone about him is something understood and practiced by any rustic, who, if he has enemies, does not cease to explore their plans according to his ability. The same has to be said of all the other rules of political tyranny. What great mind does one need to invade with armed forces the state of a neighboring prince or republic

10. *Teatro Crítico*, III, disc. XII, 272.

11. *Teatro Crítico*, V, disc. IV.

and take by surprise some posts when its owner is made careless by the security of peace or established truce? For this, one needs only to have lost the fear of God and the shame before the world. To find a pretext is most easy. A ten year old child finds it in the same way when, because of interest or volubility, he wants to break with his little friend."<sup>12</sup>

Feijóo finds that the results of physical oppression and slavery are the decay of mental pursuits and the slavery of the mind. Commenting on superstitions prevalent in the Balkans and in Greek territories he remarks that modern Greece has "declined from the highest wisdom to the lowest barbarism. The Turkish domination had this effect in those minds. Experience has always shown that the yoke imposed upon liberty oppresses reason also. This, I judge, was what Homer meant when he said that Jupiter takes away half of the intellect of the slaves."<sup>13</sup>

Many of the disagreements and wars between nations, Feijóo attributes to an exaggerated feeling of nationalism, which he calls "*pasión nacional*," a legitimate product of vanity and envy. Vanity makes us feel that our nation must be considered superior to all others because each individual shares in the national glory: and jealousy with which we look upon foreign nations, especially the adjoining ones, tends to make us bring about their downfall. Everyone believes that his country is the best in the world, and the other countries inferior. This feeling should be counterbalanced by the fact that great minds and cultures have flourished in turn and in different ages in almost every country. Circumstances and what Feijóo calls the "cycle of culture" have determined this rotation of nations in the limelight of history. Spiritually and mentally all men and all nations have the seeds of greatness in themselves.<sup>14</sup>

After observing Feijóo's condemnation of the injustices of aggression and the equality of nations, one wishes to know in what light he considered the conquest of America by the Spaniards.

It is logical to believe that he considered the conquest of the American Indians as justified by the high purpose of their conversion to the Catholic faith. He never brings up the question of the right of the Spaniards to conquer America, at least, not directly, as did Victoria, or Las Casas. He seems to accept it as an accomplished fact; but, with this limitation, which may have been caused by his desire not to offend the Crown, he wrote very emphatically against the abuses of the Spaniards in their search for gold and against the mistreatment of the Indians. He minced no words when speaking of that century of conquest: "What

12. *Ibid.*

13. *Cartas Eruditas*, IV, c. 20, n. 47.

14. *Teatro Crítico*, III, disc. x, i and ff.

disorder was ever seen," he writes, "equal to that of that century? Indians and Spaniards vied with each other in barbarism, the former because they held the Spaniards as gods, the latter because they treated the Indians worse than beasts. What benefits could come to us from a land so drenched in innocent blood? What could it give us but the reputation of cruelty and avarice, and without the comforts of riches? . . . Wretched are those who oppressing the Indians with their acts of violence make the whole nation suffer."<sup>15</sup>

In some passages of his works, Feijóo expresses admiration for Cortés, for his magnanimity and valor, but he does not deny that the excesses of the soldiery were great and many. He excuses them only as acts inseparable from any war. Besides, he adds, "the Spaniards battled with men whom they believed to be scarcely human, seeing them so brutal in their actions."<sup>16</sup> He finds little else to defend or excuse. In an impassioned outburst he addresses the Spaniards in America: "Inflamed with zeal, my wrath turns against you, Spaniards of America. Against you, I say, Spaniards, who abandoning the country of your birth, are getting farther away from the Fatherland for which you were born. You want to find lands not only with mines of gold but also where the towns, walls, roofs, utensils, are all of gold. To discover new lands you talk of the cause of religion. I do not deny that this may be the motive of a few, but it serves only as a pretext to many others. What religion was established by your ancestors? I do not refer to all, but I except very few. They substituted one idolatry for another, the cult of gold and silver for that of the sun and the moon. If you consider the (pagan) rites, the methods of the Spaniards at the beginning of the conquest were as detestable and cruel as those of the most brutal Indians of America. The latter sacrificed human victims to their imaginary deities. The same was done and on a greater scale by the Spaniards. How many thousands of those poor Indians were sacrificed by fire and sword to Pluto, the infernal god of riches?"<sup>17</sup>

Two hundred years after Las Casas had risen in behalf of the Indians to defend them against the conquerors, Feijóo continues this noble task, always ready to come to the defense of the downtrodden.

The freedom of the mind is also an important subject in Feijóo's philosophy, as previously stated. In his departure from the iron-bound philosophy of tradition, he opened the way in Spain to progress and

15. *Teatro Crítico*, iv, disc. x.

16. *Teatro Crítico*, iv, disc. xiii. Regarding the opinions and controversies on the inferior condition of the Indians in the XVI<sup>th</sup> century, see Edmundo O'Gorman, "Sobre la Naturaleza Bestial del Indio Americano" in *Filosofía y Letras*, I, n. 1 (Encero-Marzo), 1941, 141-158.

17. *Teatro Crítico*, iv, disc. x, 290-291.

discoveries in the field of natural sciences, for which he claimed the experimental method and freedom of reasoning were necessary. It was natural and logical that he, a faithful son of the church and a Master of Theology, should propose only one limitation to the freedom of thought: that imposed by the Christian dogma. "The frontiers that divide the jurisdiction of faith and religion (from philosophical theories) are clear. On this basis, some philosophers have tried to establish a liberty in philosophy without any limitations, . . . not taking into account that it is impossible to deny frontiers to philosophy without breaking those of religion. "But," he adds, "the freedom of discourse is most useful. Without it the physical sciences would not have advanced an inch. All things have their honorable middle course and their vicious extremes. It is necessary to give freedom to the intellect but not without restraint. The servile or blind obedience obtained for so long a time by Aristotle and Plato in all the studies of philosophy held the human mind in fetters and nature in darkness. But in the other extreme the danger is greater."<sup>18</sup> In other words, with due care observed to avoid heresy, freedom of thought must be left unimpaired to bring about the advance of science. Feijóo confirms his position by the constant admiration shown in his writings for Bacon, Newton and other scientists whom he quotes freely and extensively in many parts of his works. And, nettled though he was by his critics, he claimed for them the same right of expression as his own; to do otherwise, he said, "would be tyranny."<sup>19</sup>

He even supports those who attempt to change the established form of government by lawful means. "There is no doubt," he says, "that the private individual who attempts to alter violently the established form of government incurs the infamy of being seditious. But likewise the magistrate who closes his ears to those who with due respect want to show defects in the established government, deserves the name of tyrant."<sup>20</sup>

The liberal attitude of Feijóo is further seen in the defense he made of the Jews and of the Freemasons against popular errors and prejudices. Freemasons had been condemned by the Pope. Feijóo justified this condemnation on the grounds that secret societies may be harmful to the State, but at great length disparages those who considered them atheists and representatives of the devil, concluding that they were probably like children having fun and mischief with their secret oaths and cere-

18. *Teatro Crítico*, vii, disc. iii, 1.

19. *Ibid.*, viii, disc. v.

20. *Ibid.*, vii, disc. xi.

monies.<sup>21</sup> Of the Jews he speaks kindly. He laments only that they are misguided in their faith. He maintains that their expulsion from Spain was accomplished for the common good and with a minimum of harshness, since they were allowed to take with them all their portable possessions. Spain was the real sufferer in their banishment, for they took away much national wealth; other nations, he says, in banishing the Jews, profited by the confiscation of their goods and money, which they greedily appropriated. As for the rest, he considers it "a prejudice of the rabble to look upon the difference of religion as inseparable from the divergence of spirit. An absurd error, because all men must consider ourselves brothers, separating in our minds the errors from the individual who harbors them, giving the former our displeasure and the latter our affection."<sup>22</sup>

Such were some of the liberal ideas propagated in Spain by Feijóo during the thirty-five years of his writing career. They bore fruit in time.

His essays were widely read not only in Spain but in Spanish America and in foreign countries. Many of his ideas reappear in several writers of the latter part of the eighteenth century, notably in Cadalso and Jovellanos.

The influence which his writings had in the national awakening of Spain, in the reforms of studies of the Universities, and in the political liberalism of the nineteenth century, both in Spain and in America, is worthy of further research.

HERMENEGILDO CORBATÓ

*University of California at Los Angeles*

21. *Cartas Eruditas*, iv, carta xvi.

22. *Cartas Eruditas*, iii, carta viii. See also *Teatro Crítico*, v, disc. v.

## IL ME PREND LE BRAS *VS.* IL PREND MON BRAS

IN HIS ARTICLE "L'expression des idées de sphère personnelle et de solidarité dans les langues indo-européennes" (*Festschrift Gauchat*, Aarau 1926), Bally discusses the usage in modern French in reference to parts of the body; he is mainly interested in the contrast offered by Ind. Obj. +Art. *vs.* Poss., which he interprets as follows:

... Si quelqu'un *me prend le bras*, il y a expression de la première idée [que la partie du corps est partie intégrante de la personne]; mais dire à quelqu'un qui est fatigué "Prenez *mon bras*!", c'est faire de ce membre une simple chose, comparable à une canne ou à une béquille (page 77).

With Bally's statement that the construction with I.O. insists on the involvement of the person-as-a-whole, there can be no disagreement.<sup>1</sup> There are, however, several points that still remain to be examined in this connection; absorbed as M. Bally was in one general concept and the various modes of expression it has found in different languages, he has necessarily over-simplified the distinction 'solidarity' *vs.* 'detachment' as illustrated, specifically, in French constructional usage; nor could he describe this usage in any detail. I propose in this paper to offer an outline in which the material will be broken down into types, and to suggest modifications of his basic distinction.

In studying the contrast Poss. *vs.* I.O., one must seek first to delimit the categories to which each may be assigned as the *normal* construction; and then, within the limits of each, observe the degree to which the two constructions may alternate, and the nuances achieved by such alternation. If we begin with the Poss., it is obvious that there are only two categories for which this may serve as the norm: (1) the part is subject of activity (*ses yeux sont noirs, son front se baissa, sa tête craquait*); (2) the part is object of an activity involving no physical contact with the person (*j'admire sa tête; il marchait à mon côté*). And even within these limits exceptions may be noted:

(1) The I.O. may be used fairly frequently with the part-as-subject,

1. His choice of examples is, however, unfortunate: one cannot compare *il me prend le bras* with (the imperative!) *prenez mon bras!*; imperative sentences must be considered separately since they often have a syntax of their own. One peculiarity of the Imperative is a tendency toward concision (note the ellipsis of *attrape* [-le]!, *couche* [-toi]!). And the (succinct) Poss. in *Prenez mon bras!* is perhaps to be explained by the same tendency—and by this alone. For this command may be used to describe exactly the same gesture of social significance as that normally represented by the I.O.; as a matter of fact, would one ever say 'Prenez-moi le bras!'?



when there is involved a sensation originating in the part: *le cœur lui pèse, lui lève, lui manque; le cœur, la tête lui tourne; les oreilles lui tintent; les mains lui démantent*. Such examples, however, are only remnants from earlier periods when the I.O. was the exclusive construction in reference to sensation; outside of a handful of time-worn phrases the Poss. must be used (*sa tête craquait, mon cerveau bouillonne*). One may no longer 'create' within the framework of the I.O.<sup>2</sup>

(2) It is occasionally possible to find the I.O. used with the part-as-object even when no bodily contact is established—if the person, though un-'touched,' is nevertheless affected. In the stock phrases *lui rire au nez, lui passer qqch. sous le nez*, the ego, the interests, of the person have been affected; and in the example below an actual physical effect has been achieved—by impingement, if not by actual contact: "—Sens donc: quelle odeur! fit-il en la lui passant sous le nez à plusieurs reprises.—J'étouffe! s'écria-t-elle en se levant d'un bond" (Flaubert, *Mme Bovary*, page 286). In all three cases the 'sphere' of the person has been invaded.

But such examples are rare. In general the I.O. is reserved for cases in which bodily contact is established; and here it represents the norm:

1. *The part is the object of the activity of a thing.*

- |                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| a. le vent lui cinglait le visage | le vent lui soufflait au visage   |
|                                   | les larmes lui vinrent aux yeux   |
|                                   | une rougeur lui montait aux joues |
|                                   | un sanglot lui montait à la gorge |

2. The development of the type *ma tête craquait* belongs to a general increase in the use of the Poss. with the part-as-subject. To this same tendency belongs the development of the type *ses yeux sont noirs* at the expense of the construction with *avoir*: *a les ois noirs* was alone possible in O.F.

Again, the increase of the Poss. goes hand in hand with a growing tendency toward metonymy: such an example as the following, impossible in O.F., involves a type of personification in which the part is presented as active—and acting as proxy for the person: *Et toute sa figure mobile de pétroleuse mondaine se révolte, agressive, contre la nécessité de vieillir, de grossir, de finir . . .* (Colette, *Retraite sentimentale*, page 235).

Finally, we may consider the particular pattern *son front se baissa, se posa*—a type especially frequent with contemporary writers. Obviously such expressions represent a re-interpretation of the conventional type *il baissa [posa] son front*; by this re-interpretation the part is represented, not as suffering but as initiating activity: the transitive verb by which it once was governed has taken on the reflexive, and the part-become-subject is endowed with autonomy.

How significant is the rise of the Poss. with the part as subject! In O.F. the I.O. was always used whenever the part was allowed to be the subject of activity: in medieval times the 'part' could exist and act only in the interests of the 'whole.' But the modern language freely recognizes the independence of the part: its capacity for possessing attributes (*ses yeux sont noirs*), for undergoing an independent experience (*sa tête craquait*), for initiating movement (*son front se baissa*)—and even for having a personality of its own (*sa figure se révolte*).

- b. qqch. lui tomba sur la tête  
qqch. lui tomba des mains
- c. son chapeau lui couvrait le visage son chapeau lui descendait sur le nez

ii. *The part is the object of the activity of a person*

- a. il lui mit une pièce de 5 francs dans la main  
il lui prit la lampe des mains
- b. il lui cassa le cou il lui plongea le poignard dans le cœur  
" se " " " " se " " " " " " " "
- c. il lui baigna les yeux il lui mit une compresse sur les yeux  
" se " " " " se " " " " " " " "
- d. il lui caressait la joue il lui passait la main dans les cheveux  
" se " le menton " se " " " " sur le front

With 1, a. we have to do mainly with a sensation experienced by the person-as-a-whole. The I.O. alone is possible in reference to a physiological process, or to any outward activity regularly productive of sensation: compare *le soleil lui éblouissait les yeux* with *la lueur frappa son front*. But not always is the I.O. so obvious: Flaubert substitutes it for the Poss. in order to suggest that a phenomenon normally non-productive of sensation has become a stimulus due to the abnormal sensitivity of the person: "elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre, et toujours tenant cette horrible feuille de papier, *qui lui claquait dans les doigts* comme une plaque de tôle" (*Mme Bovary*, page 284).

1, b. When allocation (penetration) is involved, the I.O. is regularly used only if a physical sensation is produced: *une tuile m'est tombée sur la tête*; *la fumée lui entre dans les yeux*. In the case of 'removal,' obviously, sensation is rarely involved; what may be involved, however, is a loss suffered by the person. Accordingly we find the I.O. in reference to an object's falling from the *hands* of a person: *le volume lui tombait des mains*, *le ruban lui glissait des doigts* (vs. *qqch est tombé, a glissé, de ses genoux*); when something slips from one's grasp, the idea of a 'person-bereft' is inevitable.

1, c. Here we have to do with a special use of the I.O. for descriptive purposes. This type, which was quite frequent in O.F. (*Paienes armes li pendent al costez, Wilalme* 1234), represents an exploitation of the subjective I.O. for esthetic ends: reference is made to the person-as-a-whole, not because his being is physically or psychically affected, but simply in order to present the *whole* figure to view; an ensemble effect

is achieved by referring our eye to the 'whole'—to which the 'part' is subordinated. Thus the I.O. may serve the laws of pictorial composition; it is used mainly in reference to the arrangement of garments or ornaments on the part, which arrangement contributes to the whole appearance; note the portrait below: "Il y avait dans la côte un pauvre diable vagabondant avec son bâton. . . . Un amas de guenilles *lui recouvrait les épaules* et un vieux castor défoncé, s'arrondissant en cuvette, *lui cachait la figure*" (Flaubert, *Mme Bovary*, page 369).

II, a. Here, where again we find the ideas of allocation and removal, the I.O. is to be found when the person is considered as endowed with, bereft of, the object. Otherwise the Poss. must be used (*il a posé un grand sac sur mes genoux; il a ôté les paquets de mes bras*)—unless a special note of solicitude for the person is involved: *son amant lui a posé un châle sur les épaules* is quite in order.

II, b; II, c. In reference to bodily injury the Poss. is practically non-existent. It is only slightly less rare when bodily care is involved; only in reference to care of the hair and beard may it be found to any extent: *disposer, arranger, rouler ses cheveux; raccourcir, rogner sa barbe*<sup>3</sup> (*cheveux, barbe* are more easily thought of as independent objects).

II, d. Finally we come to the most frequent and most complicated type of all, the overture-gesture: *il lui caressait la joue*. Here the I.O. is used, not to suggest that the activity is such as to affect the condition of the person, but simply, that it is prompted by an emotional attitude toward him which seeks expression in bodily contact. Compare the following expressions descriptive of social or emotional gestures:

lui saisir la main, le bras, la taille	lui presser la main, le bras
lui prendre la main, le bras, la taille	lui entourer le cou, la taille, le corps
lui tenir la main, le bras, la tête	lui baiser les lèvres, la main
lui serrer la main, le bras, les épaules	lui caresser le joué, le front

3. *Je rogne ma barbe* belongs to a group which once included even *je lave mes mains*: in O.F. the I.O. was impossible in a reflexive reference: there was no \**je me lave les mains*—though *je lui lave les mains* was regular. In Latin, too, a comparable distinction was observed between reflexive and non-reflexive reference: though one finds regularly '*ei caput tergo*' a '*mihi caput tergo*' would be a rarity; *caput tergo*, alone, sufficed. This *caput tergo* became in O.F. '*je terds mun chef*' (just as *caput demitto* took on the Poss.: '*je baisse mun chief*'), while '*ei caput tergo*' survived as '*je lui terds le chef*'.

Thus while '*je lui lave les mains*' represents an uninterrupted continuation of a construction more than 2000 years old, '*je me lave les mains*' is a modern type, which, obviously, is to be explained by analogy with the non-reflexive type. This development was the result of a campaign undertaken in the interests of conformity by the classical grammarians; we find in Bois-Regard: "On doit dire *Lavez-vous les mains* et non *Lavez vos mains* etc." (*Réflexions*, p. 631); according to Brunot (*La pensée et la langue*, p. 154) his legislation was effective. But Brunot has failed to see that here Bois-Regard was attacking only the reflexive type with Poss.; there would have been no need to plead for a '*je lui lave les mains*,' which had prevailed since the time of Plautus.

The varieties of affective connotation are numerous: the tone may range from extreme formality to the closest intimacy; the nuance may be playful or reverent—cordial, erotic or solicitous. But in every case a subjective atmosphere is evoked: an overture toward the *personality* of another is involved.<sup>4</sup>

What contrast is offered by the substitution of the Poss.? According to Bally's general distinction we should expect that a '*prendre sa main*,' for example, must represent an act devoid of emotional implications; and this is indeed the case with the Poss. in the first example below:

Le docteur *prit sa main* et la tapota      Il *lui prit la main*, d'une façon  
(Mauvois, *Cercle de famille*, page 221).      tendre, comme autrefois quand il  
l'endormait avec des histoires (Mauvois, *Une Vie*, page 170).

The 'clinical' *le docteur prit sa main* represents, indeed, no overture, no social gesture whatsoever.

But it quite often happens that the substitution of the Poss. results in a *heightening* of emotional intensity: in the example below '*serrer sa main*' suggests a feeling much deeper than is usually present with the conventional '*lui serrer la main*': "—Oui, dit Jacques, en la regardant avec tendresse, c'est tellement plus beau et plus parfait que ce qu'on attendait. Elle rougit et serra sa main.—C'est vrai? dit-elle. . . . Tu es content?" (*Cercle de famille*, page 113). Here we have a significant paradox that Bally failed to note. In his discussion of *il me prit le bras* he stressed the obvious truth that with such expressions a subjective attitude was regularly implied, but he overlooked the fact that, in each case, the emotional content is *fixed*: the types with I.O., laden with 2000 years of tradition as they are, constitute patterns of recognized social significance. *Lui prendre le bras* describes a gesture toward one's escort; *lui serrer la main* is limited to a salutation of greeting or farewell (or,

4. When a reflexive reference is involved we can no longer speak in terms of an emotional attitude: *se caresser le menton* hardly represents an 'overture' toward oneself. Here we have to do with a nervous, instinctive movement of self-contact (cf. also *se mordre les lèvres*; *se tapoter le nez*; *se frapper le front*, *la poitrine*; *se frotter les genoux*, *l'estomac*, *les mains*; *se tordre les mains*) and the construction with I.O. must be explained simply by analogy with the non-reflexive type (*lui caresser la joue*)—just as was true with the examples of bodily care.

But whereas in the case of *je me [lui] lave les mains* the conformity achieved represents a development by which two types of identical reference have come to share the same construction, the case is different with II, d: *se caresser le menton* has a reference distinct from that of *lui caresser la joue*; we have to do with two disparate kinds of gesture, each with its own 'atmosphere.'

And yet, within the framework of the I.O. there is room for many different varieties of atmosphere; and it is right that *se caresser le menton*, as well as *lui caresser la joue*, should enjoy the construction of the 'personal sphere.' Different as the nervous gesture may be from the overture-gesture, still, *se caresser le menton* illustrates, in its own way, the concept of solidarity.

perhaps, to a gesture that seals a pledge). Again, one is not free to use *lui prendre la taille* in reference to any 'embracing' gesture, simply because it may be an expression of an attitude toward the person himself: this would not be appropriate to describe the friendly and solicitous overture of an escort (*Pour la guider dans l'obscurité, il prit sa taille. [Cercle de famille, page 97]*) or even the deeply tender gesture of a mother embracing her child; *lui prendre la taille* is always limited to the particular connotation of a flirtatious sensuous overture. And each of the phrases above is likewise stylized, with a (more or less) clearly-defined emotional content.

Thus what the substitution of the Poss. achieves is simply the *breaking of a pattern*. In a sense the Poss. fulfills a negative function; it need not insist on the part-in-itself: it may serve simply as a means of *avoiding* the conventional arrangement with I.O., whenever the gesture in question fails to conform to the pre-established significance that has accrued to the I.O. And 'failure to conform' may be true not only of the impersonal *le docteur prit sa main*, but also of an overture-gesture which betrays an emotion much too passionate or intense to fit into the pattern of '*lui prendre la main*.' Compare:

Alors, doucement, il lui prit la main qu'il baisa, et, s'agenouillant auprès du lit comme devant un autel, il murmure. . . (*Une vie*, page 82).

Charles était de l'autre côté, à genoux, les bras étendus vers Emma. Il avait pris ses mains et il les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe (*Mme Bovary*, page 448).

In the one passage is described a poised, easy, assured movement, prompted by an emotion obviously restrained; in the other, the kneeling figure at the death-bed of Emma is shaken by a desperate, elemental emotion which expresses itself in a strained, violent gesture.

Again, we may note *lui baiser les lèvres*, suggestive of a gentle salute, inspired by an emotion of tenderness, of sublimated feeling (*elle le pria, tout bas, en lui baisant les lèvres, de la laisser dormir seule. [Une vie, page 159]*)—or, perhaps, by no emotion at all, as with a semi-formal kiss of greeting. In any case the salute is largely symbolical, dictated by custom, its significance depending less on the personal feelings of the individuals concerned than on the *general* implications associated with this overture; there is no room within the framework of this pattern for the direct feeling of passion where the act is an end in itself. To express this the Poss. must be used: "Il l'attira, l'étendit près de lui et, penché au-

dessus d'elle, *baisa sauvagement ses lèvres*" (*Cercle de famille*, page 110). Again the strength of the emotion betrays itself in the destruction of a syntactical pattern.<sup>5</sup>

Finally let us consider the most highly formalized expression in our list, *lui baiser la main*, which has all the symbolical flavor of chivalry; it describes a kiss of obeisance and reverence—from a courtier to his lord, from a knight to his lady. Today this anachronistic expression is a hollow shell; this most ceremonious of all gestures is also apt to be the least sincere: "L'adjudant me les rendit, *me baisa la main*, non sans m'avoir préalablement ôté de l'index un cabochon d'émeraude, et se retira avec civilité" (Morand, *Ouvert la nuit*, page 85). The construction with the Poss., on the other hand, which is lacking in pre-established overtones, is all the more strongly suggestive of true feeling: "Quand je rouvris les yeux, je vis près de moi Philippe qui avait l'air tendre et heureux. Il *embrassa ma main*: 'Nous avons un fils, chérie'" (Maurois, *Climats*, page 204).

In this category of overture-gestures just considered, it is natural that the normal construction should be felt so strongly as representing a pattern: all actions of this type represent symbols of a sort, they serve to convey a message without words; and any message, if it be intelligible, depends on certain formal elements of fixed significance. But with other types, too, we may find the I.O. serving as a pattern; consider, for example, *s'essuyer les yeux*. The construction itself is to be explained just as it is with all types belonging to the general category of 'bodily care'—where references to 'wiping' are exceedingly frequent: *s'essuyer les mains, les doigts, les lèvres, le visage, le front (s'éponger le front)*. But this particular phrase has acquired a special emotional significance: it is descriptive of a stylized act, symbolical of grief. The first example below gives us a tableau of a person indulging in tears; the second describes a ceremonious gesture that is totally insincere:

Elle revit, sur le banc du quai, cette femme qui *s'essuyait les yeux*, la petite ouvrière, en noir (Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, 1, 67).

Julien rentrait. Il demeura stupéfait, visiblement contrarié, sans cri de douleur ni désespoir apparent. . . . Puis il tira son mouchoir, *s'essuya les yeux*, s'agenouilla, se signa, marmotta quelque chose. . . (*Une vie*, page 232).

But in either case the gesture is symbolical, slightly theatrical—even

5. It could be fairly objected here that the Poss. is used, not alone for the negative purpose of breaking a pattern, but also positively: in order to emphasize the part. It is the lips themselves for which the lover is hungry—perhaps to the extent of disregarding the personality, the mood, of the other. Still, the act is surely an overture to the person as a whole; and the very intensity belies the non-subjective implication which Bally would seem to attribute to the Poss.



ritualistic. Now it is only natural that the suggestion of the emotional and the picturesque normally associated with the act itself, should cluster about the construction regularly used to describe it. Accordingly, when it is desired to divest this act of its trappings, to present the subject as, quite simply, performing the practical act of wiping his eyes dry (as putting an end to tears) the construction with I.O. will be abandoned; in the example below the widowed Mme Herpain is checking her weeping, as she seeks to reason with her hostile and cynical daughters who would deny her the luxury of tears: "*Elle essuya ses yeux.—Mes enfants, dit-elle, je vous en prie. . . . Ne commencez pas une querelle dans un pareil moment, c'est affreux*" (*Cercle de famille*, page 119). A moment later, going to receive the condolences of her neighbors, she assumes once more the rôle of bereaved wife. And the I.O. reappears: "*—Vous n'étiez pas là?—Non, dit Mme Herpain en se tamponnant les yeux, j'étais à Rouen, chez ma pauvre maman. . . . Je ne me consolerais jamais d'avoir été absente. Elle pleura de nouveau*" (*ibid.*, page 120).

Here we have had to do with a single expression which distinguishes itself from the group to which it immediately belongs because of its ritualistic connotations. But within this same category of bodily care, it is possible to discern a whole group which has a ritualistic connotation of a sort; cf. the expressions referring to the 'rites' of performing one's toilette: *se laver les mains, la figure; se rincer la bouche; se laver les dents; se nettoyer les ongles; se brosser les ongles, les cheveux; se poudrer le nez, les joues; se mettre du rose aux joues, sur la figure*. These normal, every-day acts of undistinguished reference represent routine rites: it is the element of the habitual, the commonplace that stamps their pattern. Consequently any attempt to introduce 'originality' into the description can serve only to break the pattern; cf. the use of *sabrer, reconstruire*:

*Elle ouvrit un sac et reconstruisit son visage derrière un nuage de poudre (Ouvrit la nuit, page 15).*

*Je la voyais, penchée au miroir mais les yeux ailleurs, sabrant sa bouche de traits de "raisin" (Retraite sentimentale, page 190).*

Such a phrase as \**se reconstruire le visage*, or \**se sabrer la bouche* would be a most incongruous attempt to pour new wine into old bottles.

Finally let us consider the use of the Poss. in the following passage where a reference to physical violence is involved: "*Les supplices la terrifiaient et l'attiraient. . . . Elle savait que saint Vincent avait été lié sur un chevalet et que les bourreaux avaient tiré ses pieds et ses mains avec*



des cordes, puis qu'il avait été déchiré avec des ongles de fer" (*Cercle de famille*, page 44). Here, too, we have to do with a kind of pattern-breaking, though in this case it is the connotation of the single verb *tirer* that is in question. The use of the I.O. with this verb (*lui tirer le nez, les oreilles, la queue*) normally suggests mischievous activity, relatively harmless, consisting of a yank, a tug; consequently *lui tirer les mains et les pieds* would be inadequate in describing the torture of a victim on the rack. Thus, paradoxically enough, the Poss. suggests much more vividly the physical effect on the 'person-interested' than would the I.O.

For 2000 years the I.O. has served as an *interpretative* device; the Poss. presents crude activity, unglossed. But in letting the act 'speak for itself' it may give an effect of freshness and vitality—a vitality all the greater because achieved in defiance of established patterns. In Old French every activity directed toward the person of another had to be presented according to these patterns; the re-discovery of the act-in-itself is a characteristic of the modern language.

ANNA GRANVILLE HATCHER

*The Johns Hopkins University*

## REVIEWS

*Le origini delle canzoni di gesta. Teorie e discussioni.* Di Italo Siciliano. Padova, Cedam, 1940. Pp. 219.

*Sulla lirica romanza delle origini.* Di Guido Errante. New York, S. F. Vanni, 1943. Pp. 440.

Both of these very useful and welcome books contain almost all the information known about the origins of epic and lyric poetry in France. Both of them decidedly take a stand for the most modern and generally accepted hypotheses. Siciliano backs Bédier's pilgrim-routes theory, whereas Errante explains with the so-called liturgical theory (of Beck, Spanke and others) the origin of Provençal lyricism. Both treat the 'romantic' assumption of an early creative popular poetry very disdainfully. The leading scholar in this field, however, Ramón Menéndez Pidal, praises the romantics for having seen more clearly than the moderns just what the difference is between 'popular' Homer and 'artistic' Virgil (*Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*. Oxford, 1922, page 33). Pidal, completely ignored by Siciliano, furthermore has made probable again the old '*Vorepin*' theory as far as Spain is concerned, and constitutes, by principle, the greatest danger for Bédier's viewpoint. Errante, though he mentions Pidal, does not explain his decisive findings about traditional poetry: the people, according to Pidal, can still be more creative than the individual poet, as proved strikingly by the history and geography of the *Romance del Conde Arnaldos*. Thus Errante also gets rid of his strongest possible adversary from the outset.

Siciliano has no *parti-pris* against the 'popular' implications as such; on the contrary, just on the basis of Bédier's theory, the half-learned *chansons de geste* demonstrate to him in a convincing manner the collaboration of the people in forming the local legend (*au commencement était la route*) and the clerics in creating the epic poem (*au commencement était le poète*). Errante, on the other hand, tries to eliminate everything 'traditional' (*refrains!*) as poetically not existing, believing with his master Benedetto Croce, that art begins necessarily with the consciously creating, aristocratic individual, and that the '*dorenlot*' of a primitive community culture are only unarticulated cries.

Accordingly, for Siciliano, all those who explained the *chansons de geste* through Middle Latin patterns, Tavernier, Wilmotte, Chiri, etc., indulge in '*divagazioni e stravaganze*'; for Errante, the Middle Latin scholars, particularly Wilhelm Meyer von Speyer, were precisely those who showed Becker and Gennrich, Handschin and Lapa the way to the real origin of the Provençal troubadour song. Unfortunately, they do not so definitely lead to Gallo-Ro-

mance lyricism as a whole. It may be that Jeanroy, by stressing the Northern French, or better *Limousin* origin of certain genera with May-feast and carol elements, was not wandering from the subject as much as Errante supposes.

Siciliano with his clear-cut title is tolerant. Sharing almost the attitude of Urban T. Holmes, he admits that Bédier's theory has many weak points, that, however, those who tried to attack and correct him did not hit the mark, and that their arguments (Cloëtta's, Lot's, Fawtier's) do not invalidate Bédier's central idea. Errante is convinced that the liturgical theory has no weak spots at all. Nevertheless he obscures in the title of his book the origins of the Gallo-Romance lyrics as such, excluding from his investigation, e.g. the *chansons à toile* as smaller *chansons de geste* (*sic*, page 108!). They are, however, less *chansons de geste* than *cantigas d'amigo*! Furthermore he fills the ideological lacuna of the liturgist theory with farfetched interpretations of Marcabru as a religious and biblical poet. He does it by leaving aside Guillaume ix and by separating sharply the early troubadours from the later ones. Only these, would he grant, were singers of chivalrous love.

Both authors feel that vernacular literary origins in France have much to do with the Cluniac movement. Both, however, do not cope with the difficulties of this problem. It was the Cluniac movement indeed with its apostolic interests, which organized the pilgrimages and dovetailed the sanctuaries on the road to Santiago de Compostela. Cluny affiliated priories of other orders and even metropolitan Churches to those of her own for this purpose. So the pilgrims visited besides Ste. Foy de Conques, St. Guillem au Désert, St. Seurin de Bordeaux, Blaye, etc., also Vézelay, Moissac, St. Martial de Limoges, San Juan de la Peña, the Cathedral of Burgos, San Pedro de la Cardeña, Carrión de los Condes, as Arthur Kingsley Porter (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*. Boston, 1923, I, 175) has pointed out. Now, Kingsley Porter following Bédier closely, excellently explains the continuation of the Romanesque style during Gothic times by the sculptural and architectonic tradition of the pilgrimage roads. Each new sanctuary was shaped according to the pattern of an older one. But he can not explain the origin of the Romanesque style by the pilgrim roads. The Spanish *Poema del mio Cid* shows the hero's particular interest in sanctuaries of the pilgrim roads, in Santa María de Burgos (vs. 215 ff., 820 ff., 2236 ff.) and in San Pedro de Cardeñas (vs. 236 ff., 260 ff., 386 ff.). The hero of *El poema del Conde Fernán González* gives everything to San Pedro de Arlanza (vs. 248 ff., 280 ff., 397 ff., 573 ff.). Nonetheless, Menéndez Pidal does not think for a second that these sanctuaries could ever have been the cradle of the respective legends. He does not even accept Bédier's localization of the 'Mainet' legend at Stavelot (*Historia y epopeya*, 1934, p. 268). More than that, Menéndez Pidal and Puyol y Alonso reconstructed epics from general chronicles and believe, at least for Spain, in Voretzsch's idol of 'Vorepen,' the possible material of which is exhibited in R. Menéndez Pidal, *Epopeya y Romancero. Textos referentes a la epopeya española* (Hispanic Society of America, 1936). If, consequently, Cluny and the pilgrim roads simply make

"clerical annexations" of older epics, the sanctuaries are asylums and not cradles of at least the highly historical Spanish epics, and neither cradle nor asylum for the legends as such. Lot's and Fawtier's new '*Vorepen*' attempts have, thanks to the Spanish parallel, a better chance to take us back, also as far as France is concerned, to the 'songs-of-the-event' conception. Siciliano speaks ironically of meaningless '*Ritorni*' (Ch. vi).

Errante sees well that the ideological content of the no longer contested liturgical form of early troubadour lyrics must be Cluniac mysticism. Without realizing that this mysticism is neither philosophy nor poetry, but a vital experience, Errante, in order to get a pedigree for this mysticism, brings into the proper lime-light the somewhat forgotten book of Wechsler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*. He stresses with Allen the importance of Venantius Fortunatus and his *De Virginitate*. He hints at the pious-erotic letters exchanged between monks and nuns, suggests the Song of Songs interpretations up to Saint Bernard, and does not forget the Old French paraphrase of the Cantic: "*Quant li soleilz converset en leon.*" But he blunders: Marcabru takes all this seriously, he is a pious man, almost a *joculator Domini*. The later troubadours, of course,—still according to Errante—are heretics, putting in their worship woman in the place of God, something the converted rascal Guillaume ix and the '*Fils la Bruna*' never would have done. There is, however, a different and more likely interpretation. First of all, we do not need a pedigree of mystical terms in an age where the ascetical-mystical expressions were current and where the goliards could easily parody such hymns as "*Ex more docti mystico.*" It is equally useless to replace, for chronological reasons, the influence of St. Bernard by that of Pseudodionysius Areopagita, as Mme Lot-Borodine tried to do. For Pseudodionysius, too, only used terms familiar before him to all the Fathers of the Church, as Paschal P. Parente (*Quaestiones de Mystica terminologia*, Washington, 1941) has convincingly proved. These findings are of the greatest importance for the investigators of Romance lyricism. For, if the Arabic Mohametans got their mysticism as such from the Early Fathers as an '*Islam cristianizado*' (Asín Palacios), here is offered, for the first time, the probability that they might have got '*les mots avec la chose*.' That means, that all the new 'mystical' motives in Aben Guzmán, so cleverly stressed by Nykl and Ecker, now lose their importance as a source for the troubadours. For Arabs and Christians probably have made the same 'secularisation' of a common tradition under similar social conditions. As to tendencies toward secularisation and religious indifference among the sophisticated Arabs in Spain, one has to read the illuminating chapters in R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*.

The Provençal parallel easily springs from our second consideration: Whenever wordly poets, goliards or troubadours, used such terms, they used them, obviously, by parody. But let us see what parody of mysticism actually meant to the early and all the later troubadours: the ascetic-mystical spirit of the Church, pushed to a pitch by the Cluniac movement, was consciously answered by a 'renaissance' movement of the wealthy and noble people of

Provence, the first occidental liberal society (M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, Lisboa, 1934, page 4). They simply put the love of the sexes in place of the love of God, and, to hold their own in the cultural field, surrounded this love with the very terms, reserved till then for the love of God. If they oppose *amor* to *amar*, as Marcabru actually does, they oppose the love of the personality in woman to mere carnal lust, not *caritas* to *amore*, as Errante supposes. To this movement in the making belongs Guillaume as well as Marcabru, because carnal and platonic love, concerning woman, are equally opposed to love of God. This is indeed primarily not a chivalrous, but a 'lay'-movement. It is certainly no heresy in the sense that Denis de Rougemont (*L'amour et l'occident*. Paris, Plon, 1939) and Otto Rahn (*Kreuzzug gegen den Gral* Freiburg im Breisgau, 1933) take it, but it is a typically worldly, steadily growing reaction against the high flown Cluniac asceticism, a heresy in so far as it believes in love as an 'earthly bliss,' *'l'hérésie du bonheur'* (according to L. Artus). On this decisive point there is no difference between the sensuous Guillaume, the satirical Marcabru, the platonic Jaufré Rudel and the warrior-spirited Bernard de Ventadorn. They all disguise their mystical "parody" with liturgical forms, making it thus a wholesale competition with ecclesiastical culture. The first to confuse this antispiritual reaction with spirituality itself are the Italian *'Stilnovisti,'* but by no means Marcabru.

A very sound viewpoint in both authors is the concept: no documents, no proof. However, for the oral traditions, which must be admitted in both cases, epic and lyric, this principle may be exaggerated and lead to the agnosticism shared by G. Cohen and G. Bertoni, which is not helpful at all. On one point, the principle is left aside by Siciliano as well as by Errante, namely on the question of verse and strophe, as far as the hymns do not satisfy the research for patterns. Siciliano would admit that *La chanson de Roland* in this regard also looks much more like a Germanic epic than anything Latin or Middle Latin. Philipp August Becker ("Die Anfänge der romanischen Verskunst," *ZFSL*, (1932), pages 257-323) holds that with the iambic dimeter, the trochaic tetrameter—and Errante would add: the liturgical 'repetition'—all the types (including the non-aristocratic ones) of Old Provençal and Old French rhythms can be explained. Errante does not vindicate Gennrich's *'Litaneitypus'* for the *chansons de geste* . . . and the *romances*. Even if Gennrich were not right, the *'Laissewiederholung,'* a repetitio-form, and the AOI (explained as the episcopal *'Pax vobis'*-tone by A. Hämel) do not look less liturgical than any Provençal phenomenon. The liturgical asset concerns strophe and melody, not so much the verse as such. "*Las formas métricas responden a una modalidad y expresión de la lengua; nacen de la compenetración del ritmo del idioma con el sentimiento poético,*" as Arturo Marasso says ("Ensayo sobre el verso alejandrino" in *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, VII (1939), 127).

This leads to other weak spots in a wholesale liturgical theory. Becker's clever derivation of the *alba* from such hymns as "*Ales diei muntius*" is strongly contested by F. Brittain (*The Medieval Latin and Romance lyric to A.D. 1300*,

Cambridge, 1937, page 29), with the popular Northern song motives of woman, watchman, and birds. And why do the liturgists so radically separate Northern and Southern France? Why separate the 'Stimmung' of *juventus* and *gaudium* here and there? Are not the joy of spring as well as the '*gaudium paschale*,' the '*Lenz*' as well as the end of '*lent*,' both typically May-folklore as well as Easter liturgy?

The attempt to link the whole *juventus* literature in the vernacular of Medieval France to the ecclesiastical jubilation in sequences and hymns would concern the epic no less than lyrical poetry. The *Sancta Fides* and *Saint Alexis* (according to Menéndez Pidal "*literatura tradicional escrita*"), are considered in Eugen Lerch's study: "Zu den Anfängen der französischen Literatur," in *Festschrift für Oskar Walzel* (1924), pages 96-112, the only possible forerunners of the *chansons de geste*, not opposed to them, as Curtius would believe. Siciliano would have found there a new theory which gains momentum with the liturgical implications. Errante, on the other hand, could have balanced his radical liturgical theory himself, had he known his immediate predecessor: Käte Axhausen, (*Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik*, Diss., Marburg, 1937).

On one point Siciliano and Errante happily agree, namely, that neither epic nor lyric has the slightest connection with classical Latin literature, a "*hortus conclusus*," as Errante says (page 177) even with regard to the troubadours.

The central role of Church and ecclesiastical style, positive and negative (by suppressing older pagan songs) in the formation of the vernacular literature appears today a fact. The two studies permit us to see how this fact, now established by scholars, grew slowly from theory. It once had been recognized vaguely by Ebert, Manitius, Wilhelm Meyer von Speyer. It became evident to Bédier and Becker, Scheludko, Schiaffini (*Tradizione e poesia*, 1934), and Lapa. Today Siciliano's defense of the pilgrimage-road theory and Errante's liturgical viewpoint have the most concrete support in the meanwhile elaborated importance of the liturgical and artistical centers of Moissac, St. Martial de Limoges and Vézelay. Moissac and Limoges are the certain birthplaces of troubadour lyrics (Spanke) and Northern French drama (Edith A. Wright, *The Dissemination of the Liturgical Drama in France*, Bryn Mawr, 1936). Vézelay is the likely birthplace of such an old epic as *Girard de Roussillon*. Even Menéndez Pidal's oldest source for a reconstruction of the 'oldest'—of course 'lost'—*cantar de gesta* is the *Chronicle of Moissac*. The theoreticians of the epic are not so happy as those of the lyric who can now say with the uttermost precision: the principle of repetition and tripartition of the antiphone, particularly of the Gradual-alleluia, appears in the troubadour strophes up to the melodies of the one-voice conductus of St. Martial (Errante, 335 ff.). But the former, too, have a very strong position as stated by Siciliano: "Take the traditions out of the sanctuaries and their chronicles, and you take the plaster out of the stones, and nothing reasonable remains as subject-matter for an epic."

Errante, in his 'ecclesiastical' enthusiasm, less cautious than Siciliano, gives him and Bédier further aid: if Errante were right in saying that the '*compagnonnage*' characterizes the early troubadours in a form of religious abnegation, then he would have found a feature which is all the more important for the *chansons de geste*. It would be a proof of more Cluniac spirit against Germanic and juridical feudalism. If in eleventh-century Poitiers the famous Hildegarius (so much scorned by Siciliano!) really showed "*i germi e anche i tratti del linguaggio trovadorico*" and himself founded the school where he taught Donatus in 1024 (Errante, page 363), why not suppose, too, that he learned something from the mysterious *Song of Burgundofaro*, whose end he reported, and consequently taught his pupils in those rhetorical lessons to make 'Hague-Fragments.' So he might have prepared the future poets of the *chansons de geste* for the moment when the sanctuaries needed them.

By digging into this *débris* around the origins, Siciliano and Errante have done an inspiring and suggestive work. I only object to Siciliano's isolationist position, because he treats the Old French epic as separate from and independent of the Spanish, whereas the same 'Germanic spirit,' the same 'pilgrimage roads,' the same 'style,' the same oral traditions and reconstructions are at stake here and there. Therefore I should not dismiss Boissonnade as a *quantité négligeable*, in the way Siciliano does, because he shows the way to the possibility of the greater antiquity of the Spanish epic, a problem which puts, I repeat, the strongest champion, Menéndez Pidal, into the lists against Bédier. I object likewise to Errante's attempt to make the Scriptures the model par excellence for a troubadour (page 387). Hans Glunz (*Die Literaturaesthetik des Mittelalters*, 1936), who tried a similar thing, was convincingly repudiated by E. R. Curtius. Besides this, for a defender of the liturgist theory, it is striking not to see that scriptural knowledge came to a medieval poet only from the current liturgical texts. This is the more true for Provence, where the theological standards and religious interests were very low, as Lapa underscores. So, for example, the '*lavador*' of Marcabru's Crusade-poem is fully explained by the liturgical expression '*lavacrum*' for 'baptism,' but not at all by any of Errante's biblical quotations (page 406). And among the biblical quotations which are supposed to explain the idea of "*joven*," there is lacking the only one possible, the beginning of the Mass: *Introibo ad altare Dei, ad Deum qui lactificat juventutem meam*.

Understandable political reasons should not have induced the authors to belittle, in Old French and Provençal poetry "*l'esprit germanique dans une forme romane*," replacing it by a 'Christian' or 'Latin' spirit. They forget that the Gallic liturgy as opposed to other liturgies of the Middle Ages (especially the hymns, soon superseded by the Roman hymns) seems to show this Germanic spirit, too. Errante particularly forgets that not only the Frankish North, but also the South had an important Germanic superstratum. The French South got it in the form of seven Gothic Civitates, among which precisely was Poitiers (W. v. Wartburg, *Die Entstehung der Romanischen Völker*.



Halle, 1939, page 80), the town which became the link between Late Latin and Early Romance poetry from St. Hilarius to Hildegarius.

It goes without saying that the merits of both books rank considerably above their shortcomings.

H. A. HATZFELD

*The Catholic University*

*Voltaire and Beccaria as Reformers of Criminal Law.* By Marcello T. Maestro. New York, Columbia University Press, 1942. Pp. 177.

*Je voudrais que le récit de toutes les injustices retentît sans cesse à toutes les oreilles. . . . Le plus vil citoyen massacré sans raison avec le glaive de la loi est précieux à la nation et au roi qui la gouverne.*

These words by Voltaire mark the fervor and zeal of his efforts in behalf of a humanity that had endured for centuries the iron and bloody heel of injustice which, disguised in legal and ecclesiastical trappings, had appropriated unto itself the right to speak and act in the name of justice. The crimes committed in her behalf are indescribable in their sadism and barbarity. The tragic tale is darkened the more by the black figure of the Church which, allied with the State, felt its institutional security so impugned that it forgot the merciful justice of its Founder, and appealed instead to the law of the *Talio*, which was understood as being the express will of God revealed to the Jewish people by Moses. It is easy to lay the blame and to pick the scapegoats. Man is what his institutions reflect that he is. It can be said that the conception of justice is in a direct ratio to the amount of fear contained in the collective heart of a given society. The God to which it appeals is a way of giving absolute sanctions to what are relative and often evil judgments. It follows that the emerging law founded in fear and not in justice, is often fearfully cruel. In France, for example, "the death penalty and bodily mutilations were everywhere the usual punishments for the majority of crimes. Capital punishments were of different kinds, according to the crime committed: burning at the stake (especially for heresy), breaking on the wheel, quartering, hanging, and beheading were the most usual forms of execution. The ferocity of the punishments is shown by the instructions contained in the Ordinance of Francis I of February 4th, 1534, still in force in the 18th century, for breaking criminals on the wheel: "les bras seront brisés et rompus en deux endroits, tant haut que bas, avec les reins, jambes et cuisses, et mis sur une roue haute plantée et élevée, le visage contre le ciel, où ils demeureront vivants pour y faire pénitence tant et si longuement qu'il plaira à Notre Seigneur les y laisser" (page 6).

These fiendish punishments were typical of pre-revolutionary Europe. In the brave new world of the 19th century we were under the illusion that they had for the most part disappeared forever through the influence of the humanitarianism which the enlightened 18th century had generated. To refer to the tragic events of our day in the matter of justice would be trite. We are aghast

at the spectacle of agony that is being enacted before our eyes. At any rate, the book that Mr. Maestro has written on the sadistic instincts of our ancestors embodied into codes of law, and of the heroic efforts of a small body of men to raise us out of our animalism into the cleaner air of our humanism, is very enlightening. What they did is not an episode; rather is it a point of reference wherewith to take our measurements in the re-making of the world that will arise out of the cataclysm of the present time.

Who are the men? Their names are well known: Montesquieu, Frederick the Great, Beccaria, above all Voltaire, to mention a few. They had fed each other and in turn had been fed by the great pioneers of humanitarianism: Montaigne, Guillaume de Lamoignon, Bayle, Fontenelle, Grotius, Spinoza, Pufendorf, Coke, and Hobbes.

Surprisingly enough, it was Frederick the Great as early as 1743 who first put reform into practice. He was the first European monarch to abolish torture in his Kingdom, to abrogate the death penalty for burglary and to abolish all legal action against the corpses of suicides and the property of their relatives. Frederick, as Mr. Maestro states, is one of the first brilliant minds who under the influence of the "age of reason," understood that much was wrong with the existing criminal system, and who had the power to do something about it. This needs to be said because the role played by Frederick in the humanization of the criminal code of Prussia is not often emphasized by the historians of penology.

Of Montesquieu's ideas in the *Esprit des lois* it should be noted that although they are often radical and moved by humanity and reason, their primary concern is against abuses within the system rather than against the system as a whole. Among the Encyclopaedists Jaucourt did a great deal to focus attention on the necessity of reform, as may be seen in his articles "Crime" and "Question" in the *Encyclopédie*. Helvétius in his *Esprit*, published in 1758, has the honour of being one of Beccaria's principal sources. But it was Voltaire and Beccaria who dramatized before the eyes of the masses the need for reform. They were the fire amid the surrounding smoke.

Mr. Maestro has gone into considerable detail to show the evolution of Voltaire's ideas on the problem of justice and the practice of criminal law in the France of his day. Before the appearance of Beccaria's book they were vague and uncertain. There are many moving appeals and passionate attacks, but they are indirect and subservient to his greater purpose: the fight against superstition and fanaticism. Although the Calas case was a climactic turning point in Voltaire's life and became the dramatic symbol for the French people of the cruelty of their laws and the corruption of their judges, for Voltaire it showed primarily the fanaticism and the obscurantism of the Church, and only secondarily the low estate to which the theory and practice of justice had fallen. His strictures are directed against the Church and its power to defame and to debase justice and to mutilate and destroy the lives of innocent persons. Nonetheless, the Calas case was by implication the first great battle against

the French criminal code, and in his victory Voltaire delivered a powerful blow against the system from which it never recovered. He thus prepared the ground for reform as no one else had ever done before. But it was not until he had read Beccaria's book that he went to the root of the question. The book was one of the great works of the Enlightenment and by that token, one of the great influences in Voltaire's life.

It was entitled *Treatise on Crimes and Punishments* and it appeared in Leghorn in 1764. It presents in dramatic fashion the tragedy of man's inhumanity to man and makes concrete proposals for the humanization of the criminal code. Beccaria points out that laws are founded *not* on the sense of justice for the greatest number, but on fear, and are composed hastily in the exigencies of the moment. His theory of punishment is based on the idea of the social contract in that he "affirms that men in forming a human society sacrificed a part of their individual liberty, the least possible portion, in order to enjoy the remainder in security and quiet. . . . The aggregate of these least possible portions constitutes the right of punishment; all that is beyond this is an abuse and not justice, a fact but not a right" (page 57).

He makes revolutionary proposals which mark in concrete form what was lacking in the theory and practice of justice. They include pleas that no person should be condemned until it has been established beyond doubt that he is guilty; that verdicts should be public as well as the proofs of guilt; that the jury system be established; that secret accusations, forced oaths, and above all torture and capital punishment be abolished; that the same code of law and punishment should be applied to all members of society, regardless of rank, and that the inhuman practice of punishing unsuccessful suicides be abolished. The *Treatise* for the first time in history concisely, systematically, and withal dramatically and passionately exposes the abuses of his time and suggests concrete remedies. It was, as Mr. Maestro emphasizes, "a cry of revolt against tyranny, cruelty, absurdities and abuses . . . composed by one of the clearest and most synthetical minds of all time" (page 63).

Its influence was far-reaching. It can be measured as much by the attacks that were made against it as by its enthusiastic reception among the leaders of the philosophic movement, notably by d'Alembert, Morellet (whose translation into French appeared in 1765, followed by seven editions in six months), Diderot, and above all, by Voltaire.

Beccaria's influence on Voltaire is the primary theme of Mr. Maestro which he examines in great detail. It is seen in the *André Destouches à Siam* (1766) and in the *Avis au public sur les parricides imputés aux Calas et aux Sirven*, wherein Voltaire for the first time sees "the necessity of a complete reform of criminal law, as complementary to the fight against fanaticism and intolerance." The influence is felt in all its power in the *Relation de la mort du Chevalier de la Barre*, publicly addressed to Beccaria, and especially in the *Commentaire sur le livre des délits et des peines*, which as the title reveals, is a detailed study and criticism of the criminal system on lines laid down by

Beccaria. But more important, the *Commentaire* shows Voltaire's radical change toward the whole problem of criminal law in that "it constitutes in itself, independently of the Church, one of the strongholds of obscurantism, prejudice and barbarity, one of the pillars opposing the progress of humanity and reason." The *Commentaire* is a landmark in the reform movement of the 18th century. It was translated into the principal European languages, and was often printed with Beccaria's work.

Voltaire and Beccaria never met. The correspondence between the two men is slight but significant. Voltaire once wrote to a friend, with Beccaria undoubtedly in mind, that whereas one used to go to Italy to see antique statues and to hear music, today one goes to see men who trample upon superstition and fanaticism.

It need hardly be added that the *Commentaire* based as it was on Beccaria, was the point of departure for Voltaire's continued interest in the reform of justice the rest of his life. He wrote innumerable pamphlets and letters following each other in rapid succession in behalf of the innocent who had fallen into the poisoned coils of justice, and had been destroyed. The last great work on the question, written a year before his death, and in a real sense the culminating work of his life, was the *Prix de la justice et de l'humanité* (1777), which is a projection and enlargement of Beccaria's ideas distilled and enriched by Voltaire's heart and mind.

The final chapter deals with the spectacular successes that the reform movement attained in the latter part of the 18th century in many of the countries of Europe, among which Mr. Maestro discusses England, France, Prussia, Russia, Tuscany, Austria, Sweden, Spain, and in America, the United States—successes that were embodied in national codes. All this was in large measure due to Beccaria and Voltaire. Mr. Maestro rightly refuses to measure exactly the extent of their influence on each other and on the world at large. The streams of influence contain too many rocks and eddies which shatter our neat and facile generalizations. Mr. Maestro sailed his ship safely into port with a well-kept log containing all his soundings, the summary of which I shall give in his own words:

"Voltaire prepared, together with the other philosophers of the 18th century and more than any of them, a favorable ground for the development of the reform movement.

"From a doctrinary point of view he was not original, having rather adopted and developed the principles of Beccaria who in his turn, was not of course, entirely original, but he put the question clearly, so as to make for the first time a definite issue of reforms in the criminal law.

"Once the theories were clearly expressed and established by Beccaria, Voltaire's activity in behalf of the reform movement became very important, and he certainly contributed considerably to its eventual success.

"It would be out of place to make comparisons, to try to determine whether Voltaire did more or less than Beccaria. Each contributed greatly in his own

peculiar way to the cause of the reforms, and the contribution of both was necessary to their realization" (page 157).

Mr. Maestro has made an original and important contribution to our knowledge of the 18th century. He writes with scientific objectivity, careful control of source material, judicious weighing of the evidence, and with deep sincerity and integrity. But there is more to his book. He has understood the distinctions between ecclesiasticism and Christian charity, and he makes clear by implication what we fight for today, and the distance we must still traverse in time before we may build the Temple of Justice whose foundations are Truth, whose pillars are Charity.

A. R. MOREHOUSE

*Yale University*

*The Forgotten Hume: Le bon David.* By Ernest C. Mossner. New York, Columbia University Press, 1943. Pp. xv+251.

It is a pleasure to review and recommend a book that is scholarly without pedantry, calmly judicious, and full of human interest. The Inquirer after truth, who was Great Britain's most noble exponent of the Enlightenment, has aroused and still arouses such keen debates upon the historical, philosophical and political implications of his thought, that his very humane personal qualities have been slighted to the point of oblivion. Yet the author of this biography argues well that the man is the key to the mind. Mr. Mossner's work is comparable, in the French field, to S. G. Tallentyre's treatment of Hume's great contemporary in *Voltaire in his Letters* and *The Friends of Voltaire*. Hume, the quiet unassuming Scot, is convincingly shown to have been the most civilized man of a highly civilized age, somewhat at the expense of Dr. Johnson, who imposed his personality on his own era with such force that it could hardly since have been forgotten.

Mr. Mossner's method is to arrive at the general through the chaptered study of Hume's relations with a varied group of individuals: the Scottish poets, who were his protégés; the controversialists, Wallace and Rousseau; and the Johnsonians, Boswell and the great doctor himself. The chapter on Boswell is the most fascinating of all. That on Rousseau is one of the most judicious, for here the author treats that famous controversy with the unimpassioned inquiry after truth and justice that was so characteristic of Hume himself. The recent study by Henri Roddier, in the *Revue de Littérature Comparée* (1938), is not considered definitive for the simple reason that Roddier had *forgotten* to take into account *le bon David*. Mr. Mossner has shown that one can be fair, and gentle, to Rousseau while refusing to accept Rousseau's sometimes tensely nervous estimates of his "enemies" (Hume's case helps to justify the quotation marks). The author has reproduced, too, Allan Ramsay's portrait of Rousseau, now in Edinburgh, which Rousseau, in one of his darkest moments, characterized as "This terrible portrait! The face of a frightful Cyclops!". In my opinion it is the best portrait of Rousseau that I have seen, a sensitive rendering

of a sensitive man, and one that should find its way more often into French and Swiss publications.

In a work primarily concerned with Hume's character and personal contacts it is natural that among Frenchmen Rousseau occupies a large place. Yet there is much by the way to satisfy those whose special interests are Anglo-French relationships: questions of population involving Montesquieu as well as Wallace, the social amenities of the salons, contacts with D'Holbach and the Encyclopedists, reflexions of Voltaire's historical methods and literary taste. It is, for example, surprising (for one who didn't know) to hear Hume repeating in the middle of the century the opinions of Dryden, Bolingbroke and Voltaire that the "barbarism" of the English eighteenth-century stage was "the result of a century and a half of unbridled and slavish imitation of Shakespeare"; and that David Garrick was "the best Actor, but the worst Critic in the World."

Hume recoiled, too, from the excessive civilities of the French but found "real Satisfaction in living at Paris from the great number of sensible, knowing, and polite Company with which the City abounds above all places in the Universe."

The person-by-chapter method of composition forced the author to neglect many minor figures. But Hélène Monod-Cassidy has written recently and well on Hume's relations with Abbé Le Blanc, and Rudolf Mertz has discussed "Les Amitiés françaises de Hume et le mouvement des idées" (*Revue de Littérature Comparée*, 1929). We would not have had Mr. Mossner employ any other method.

NORMAN L. TORREY

Columbia University

*Jacques Cazotte (1719-1792)*. By EDWARD PEASE SHAW. Cambridge, The Harvard University Press, 1942. Pp. viii+136. (Harvard Studies in Romance Languages, 19).

It would be impossible to add a cubit to the stature of Jacques Cazotte. Mr. Shaw wisely makes no such attempt. He treats Cazotte as an interesting phenomenon of the 18th century, emphasizing his association with the Martinist order of illuminists, his one real display of talent in *Le Diable amoureux*, and his position in the literary history of the oriental tale and the *genre troubadour*. Cazotte's ten years in government service on the island of Martinique and subsequent retirement at Pierry (Champagne) seem to have kept him from any very close association with the group made up largely of fellow Dijonnais, Jean-François Rameau, Piron, Abbé Le Blanc, Bret, and Palissot, so roundly satirized as parasites in Diderot's *Neveu de Rameau*. His correspondence with Piron shows a close spiritual relationship, however, and his *Nouvelle Raméide* (1766) was a clumsy but kind-hearted attempt to elicit charity for Rameau, "pauvre hère," whose worldly affairs had become even more pathetically abject than Diderot had pictured them five years earlier. The Martinique



experience involved Cazotte in the speculative schemes of Père Lavalette, which weighed heavily in the expulsion of the Jesuit order in 1762. The retirement at Pierry, where he lived under the influence of a spiritualist, Mme de la Croix, led to his complete inadaptability to the new order and to his execution in 1792 as a royalist agent.

Mr. Shaw's review of Cazotte's literary merits and defects is ample enough but the picture needs to be sharpened into focus. The general conclusion is that Cazotte "lacked a penetrating analysis of human nature, the elegant beauty of formal perfection, the emotional values of lyrical subjectivism, and a realistic observation of the world." His natural story-telling ability is especially noticeable in *Le Diable amoureux*, marred by "a single defect," "the lack of a convincing conclusion." But to be truly successful with this type of story an author must have his end very much in view. Many of Cazotte's tales were ruined by a disorderly imagination. Their texture is too rich to be borne by the flimsiness of the structure. Warp and woof have a tendency to come apart and, as in *Le Diable amoureux*, to be frayed at the end. Good fairy tales, or even good mysteries, cannot be written by the half-credulous. If the techniques of Perrault and Mérimée, for example, had been used as reference points, Cazotte's position would stand in a clearer light.

The documentary value of this monograph is its chief virtue. Here we have assembled, from all available primary and secondary sources, the facts concerning the life and works of a truly interesting figure—more complex, however, than the author would have us believe. Was his life marked "by a virtue and uprightness incompatible with the moral tone of the century in which he lived?" Is it assumed here that the 18th century was particularly immoral? I know of no justification for such an assumption. Or was Cazotte especially marked by "the unassuming nobility of his character?" As an officer of the king he was "an honest, efficient and capable administrator." But the evidence is contained in Cazotte's own story in *Mémoires à Mgr. de Praslin*, written with the hope of extorting a handsome pension from the government. Early in 1751, after three years at Martinique, he writes that he has received no pay for his services and is completely without resources. Yet that same year he made a speculative loan of 33,000 livres to Père Lavalette, a very handsome sum. Seven years later he made a similar loan of 130,000 livres, in addition to a large quantity of cattle and twenty negroes. Mr. Shaw's admission that "Cazotte may have exaggerated his poverty in order to strengthen his case," and "seems to have prospered in private business ventures" would thus appear to be something of an understatement. Cazotte was kind to Rameau, and to his own family, by whom he was beloved. Yet all in all it may be doubted from the rather meagre and prejudiced evidence available if he was exceptionally free from the common frailties that beset mankind in his day or in ours.

I have deliberately over-emphasized a certain weakness in critical spirit—avoiding, however, the thorny question of Cazotte's direful prophecy of revolutionary terrorism as related by La Harpe—which pervades an otherwise



worthy addition to the history of French society and letters. The documentary material has been conscientiously gathered and organized, with quite adequate Index and Bibliography, in this well-edited and attractively presented volume.

NORMAN L. TORREY

*Columbia University*

*L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne. Etat des travaux.* By Henri Peyre. New Haven, Yale University Press, 1941. Pp. 108.

The title and the proportions of this work, combining the classical virtues of modesty and economy, conceal its real character and scope. Professor Peyre's studies of Hellenism in France and of French classicism form only a part of his general interest in comparative literature. This broad base is evident throughout his work. The author is not fettered by space and time, ranging with ease from the ancient Greek canton to contemporary American aviation. Lest the juxtaposition appear too incongruous, we note that the links are Icarus and the theme of escape from immediate triviality and ugliness.

Professor Peyre has done much more than catalogue studies of the influence of ancient literatures on modern French literature. Not only does he go beyond the French field, but he opens many new and rich perspectives on studies still to be undertaken. The influences in which he is primarily interested are not the concrete elements—ideas, images, and turns of phrase—which would furnish only a sterile compilation of doubtful worth. Rather, he is concerned with the assimilation and interpretation of the ancients by later writers.

The basis of Professor Peyre's investigation is the necessity of a revaluation of the past for successive generations in the light of subsequent knowledge. "Dans un pays comme le nôtre [la France], où le passé est encore incessant objet de controverse partisane, il est clair que ce passé est resté vivant et agissant, en même temps qu'assez riche et varié pour que chaque génération successive y puise un message neuf et qui lui semble s'adresser à elle seule" (page 5).

It is a matter of determining the climate created by the survival of the past and the impact of this climate upon those significantly affected by it. Professor Peyre makes an essential distinction between the mere accumulation of facts and the fine art of perception. Our own passion for precise information should not blind us to the importance of our predecessors' inventive re-creations: "La vérité de telle conception archéologique, historique, philosophique de la Grèce est, en fait, un critérium plus changeant et moins sûr que la fécondité de cette même conception" (page 18). The poetic myth is more important to creative literature than actual data and analytic reasoning.

Professor Peyre is decidedly not of the school of Hermagoras. Literature has for him a vital and dynamic character which tends to rejuvenate or refresh the heritage of the past. As for Boileau, the test of great literature is its enduring quality, its appeal to humanity through the ages.

Many conventional ideas and opinions which have become clichés are dissolved. Some of the most arresting pages emphasize the nostalgia of the past in writers who are seemingly most individual and independent, even *des révoltés*. "Désirer ardemment la lumière de l'Hellade, la mesure, l'harmonie est le signe que l'on n'a point reçu ces dons en naissant" (page 25). But the moderation and harmony of Greece may be transformed in passing into the soul of the moderns. One thinks of Lamartine: "... Le spectacle est dans le spectateur."

Professor Peyre's own predilections in the two antiquities are obviously on the side of the Greeks. It is they who have been interpreted most romantically, by the Renaissance and by the 19th century. In general, the academics or *universitaires* receive rather short shrift. Brunetière and Lanson come off less well than Bremond and Thibaudet.

*L'influence des littératures antiques* is a challenge aimed at several types of persons: the utilitarian, who sees only the immediate and the "practical"; the positivist—the geometrician, in the sense of Pascal—to whom the imponderable and immeasurable is suspect; the dogmatist, who judges by traditional but nebulous standards, who classifies and pigeonholes; and, finally, the plodding pedant, for whom antiquity is his livelihood but who antiques everything he touches.

Beneath its somewhat sober exterior, the book has warmth and color. Its pleasantly belligerent humor is entirely appropriate to its militant character.

Such a vigorous restatement of old established values is especially welcome at a time such as the present, when a general inventory is in order.

JOSEPH F. JACKSON

*The University of Illinois*

*André Gide and the Crisis of Modern Thought.* By Klaus Mann. New York, Creative Age Press Inc., 1943. Pp. 331.

M. Klaus Mann, auteur allemand, vient de nous donner le premier ouvrage complet en langue anglaise sur André Gide. Cette union de trois nations et de deux continents ne reflète-t-elle pas parfaitement l'esprit d'André Gide qui, en dépit de toutes les protestations nationalistes, a toujours proclamé l'universalité de l'art et la nécessité d'un "orchestre européen"?

Klaus Mann, par son éducation internationale, par ses vues larges et anti-dogmatiques, par l'admiration et l'amitié qui le lient à Gide, était fait pour nous donner ce livre. N'avait-il pas déclaré dans *The Turning Point*, son premier ouvrage en langue anglaise, que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* était le stimulant le plus profond et le plus durable de sa vie? D'ailleurs, avant même de nous offrir cette œuvre d'ensemble, il nous a fourni d'excellentes preuves de sa compétence par divers articles critiques sur André Gide.<sup>1</sup> "Ces pages sont d'une perspicacité singulière et témoignent d'autant d'intelligence

1. Voir *Cahiers du Sud*, novembre 1938; *Mass und Wert*, janvier-février 1940; *Decision*, novembre-décembre 1941.

que de cœur," lui écrira Gide dans une lettre qui sert d'introduction au présent ouvrage.

Le livre débute par une revue brillante et rapide de la France intellectuelle après la guerre de 1914. Les auteurs défilent devant nous, fixés par quelques traits incisifs et frappants: de Cocteau, illusionniste inspiré et clown clairvoyant, à Valéry, apôtre de la pureté et de la lucidité mathématique, ou à Paul Morand, Baedeker avisé des vices cosmopolites, tous apparaissent dans ce bref exposé dont la cadence nous rappelle la fameuse petite *Histoire de la littérature en une heure* de Klabund.<sup>2</sup> Et sur ce fond agité par la lutte éternelle des forces de l'esprit contre les forces des ténèbres, Mann détache la figure d'André Gide, microcosme de toutes nos expériences, synthèse vivante de toutes nos inquiétudes, mais aussi des meilleures possibilités spirituelles de notre époque. Et cependant Gide a été la victime d'innombrables attaques de la part de certains auteurs catholiques et nationalistes (et plus tard "internationalistes"), qui ont tissé autour de lui des légendes alarmantes. Avant d'entrer dans la matière même de son sujet, Klaus Mann fait la part de la réalité et de ces légendes et se porte garant de l'intégrité absolue de l'homme et de l'écrivain. Il examine ensuite les diverses influences qui ont formé cette riche et complexe personnalité: la famille protestante dont l'austérité (que Mann condamne de façon peut-être trop péremptoire comme hypocrite) donna à l'enfant le goût de la lutte et de l'examen de conscience; la lecture de la Bible et des *Mille et une nuits*, des poètes romantiques et des philosophes allemands qui encouragèrent en lui l'imagination et le rêve; l'amour éthéré qui l'unit à sa cousine Emmanuèle, plus tard sa femme. Puis la révolte progressive contre tout ce qui avait enchaîné et faussé sa jeunesse; le voyage en Afrique et la rencontre avec Oscar Wilde, l'action stimulatrice de Nietzsche, qui lui révèlent sa véritable personnalité, sa conscience grandissante de la beauté de la vie et de son droit au bonheur. Mais Gide s'est-il vraiment trouvé? Chaque livre semble l'antipode du précédent. Si les *Nourritures terrestres* professent un individualisme affranchi de toutes les conventions, l'*Immoraliste* aboutit au néant de cette liberté sans emploi; si l'*Enfant prodigue* exalte le dénuement et la disponibilité, la fin tragique de *Sait* paraît au contraire les condamner. Souvent dans une même œuvre la thèse voisine avec l'antithèse. Choisir, c'est se limiter. Conclure, c'est s'arrêter. Trop de désirs simultanés rendent l'option impossible. Des *Cahiers d'André Walter* (1891) aux articles du *Figaro* (1941-1942),<sup>3</sup> Klaus Mann poursuit cette mobilité continue de la pensée gidienne, son besoin d'évasion d'une part et de soumission de l'autre. C'est le style de Gide qui révèle notamment ce second besoin: son amour de la discipline, de la sobriété, de la concision. A mesure que sa pensée se fait plus audacieuse, sa langue

2. *Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde*, Leipzig, 1923; *Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde*, Leipzig, 1923.

3. Les "Interviews imaginaires" du *Figaro* ont été traduites et reproduites partiellement dans la revue anglaise *Horizon*, 1942, puis recueillies en volume par Jacques Schiffrin, à New York (1943).

s'achemine vers un pur classicisme. Une dualité constante et un perfectionnement imperturbable marquent les étapes qui séparent l'adolescent mystique de l'Ecole Alsacienne du vieillard silencieux et loyal qui, sur la Côte d'Azur jadis "non-occupée," apporte son aide aux réfugiés.<sup>4</sup> Tandis que ses premiers ouvrages opposent à l'ascétisme de sa jeunesse un individualisme sans restrictions, ses derniers proclament l'individualisme social. "Individualisme serviable," c'est là l'ultime credo du grand vagabond, après le "malentendu dramatique" (expression employée par Claude Naville dans *André Gide et le communisme*, Paris, 1935) de son éphémère adhésion au communisme. Gide ne pourra jamais se conformer à un dogme, quel qu'il soit. Le libre développement est le but même de sa vie; la joie est son message; la probité, son maintien. En effet, Gide ne se contente pas de faire œuvre d'artiste. La perfection de la forme, bien que d'une importance extrême, ne lui suffit guère. Il veut influencer, instruire, remplir une mission. Ennemi du repos, il exhorte aux expériences nouvelles, à "l'aventure constructive." Aussi le livre de Klaus Mann se termine-t-il sur une parade imaginaire où les personnages de tous les livres de Gide, d'André Walter à Œdipe, protestent contre les forces du mal dans une commune profession de foi:

N'acceptez jamais la vie comme un *fait accompli*! Ne cessez de croire qu'elle peut devenir plus riche et plus belle. . . . Persévérez dans la lutte contre tout mal. . . . La Nature indique nettement que l'homme est destiné au bonheur (pages 325-326).

L'ouvrage de Klaus Mann a le mérite d'avoir parfaitement saisi la personnalité complexe et vibrante d'André Gide; d'avoir clairement interprété sa pensée, libératrice par excellence, formulant plus de questions que de réponses, mais toujours portée par une foi inébranlable dans les virtualités de l'homme. "Un génie de la pensée," dit le critique, et il compare le *Journal* aux *Essais* de Montaigne et aux *Gespräche mit Eckermann*. La vénération de Mann pour son maître ne dépasse-t-elle pas ici la juste mesure? Styliste incomparable, d'une sobriété et d'une élégance achevées, critique de premier ordre, supérieurement intelligent et subtil, Gide vaut par ses qualités de ferveur, de discernement et par sa force d'impulsion plus que par la nouveauté de sa pensée.

L'étude de Klaus Mann aurait sans doute gagné à être plus concise. Le dépouillement du style, la mise au point, la justesse d'une formule succincte, tout ce qui fait la plus haute valeur de Gide critique, nous aurions aimé le retrouver en son disciple Klaus Mann. Le ton parfois immodérément apologétique fait de cette étude une défense et presque une provocation. L'œuvre et la personnalité de Gide sont dignes de plus de sobriété.

B. RENÉE LANG

Columbia University

4. Depuis nous savons qu'André Gide a quitté la France pour l'Afrique du Nord.

## BOOKS RECEIVED

---

- Adams, Nicholson B., *The Heritage of Spain*. An Introduction to Spanish Civilization. New York, Henry Holt and Co., 1943. Pp. 331.
- Arrom, José Juan, *Historia de la Literatura Dramática Cubana*. New Haven, Yale University Press, 1944. Pp. 132. (Yale Romanic Studies xxiii)
- Casaldueño, Joaquín, *Vida y Obra de Galdós*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1943. Pp. 181.
- Debien, G., *Le Peuplement des Antilles Françaises au XVII<sup>e</sup> Siècle. Les Engagés Partis de la Rochelle (1683-1715)*. Cairo, August 29, 1942. Institut Français d'Archéologie orientale. Pp. 222.
- Fidelino de Figueiredo, *Depois de Eca de Queiroz . . .* Sao Paulo, Editora Clásico-Científica S/A, 1943. Pp. 134.
- Fowlie, Wallace, *Clowns and Angels*. Studies in Modern French Literature. New York, Sheed and Ward, 1943. Pp. 162.
- Gildea, Sister Marianna, *Expressions of Religious Thought and Feeling in the Chansons de Geste*. Washington, D. C., The Catholic University of America Press, 1943. Pp. xviii + 297.
- Ives, Samuel A., *Geoffroy Tory and Catherine de Medici*. Translated from the French. Edited with Introduction, Commentary and Notes by Gustave Cohen. New York, H. P. Kraus, 1944. Pp. 50.
- Lara, Julio Morales, *Huella Errante*, Crónicas de la Vida y del Paisaje. Caracas, Venezuela, Ediciones "Agrupación Sergio Medina," Cooperativa de Artes Gráficas, 1942. Pp. 323.
- Loomis, Roger S. and Henry W. Wells. *Representative Medieval and Tudor Plays*. Translated and modernized, with an introduction. New York, Sheed and Ward, 1942. Pp. 301.
- Manning, Warren Francis. *The Life of Saint Dominic in Old French Verse*. Critically edited by W. F. Manning. Cambridge, Harvard University Press, 1944. Pp. xiii + 358. (Harvard Studies in Romance Languages, 20)
- Mendoza, Cecilia Hernández de, *Miguel Antonio Caro, Diversos aspectos de un humanista colombiano*. Bogotá, Prensas de la Biblioteca Nacional, 1943. Pp. 88.
- Navarro Tomás, T. *Cuestionario Lingüístico Hispanoamericano*. I Fonética, Morfología, Sintaxis. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1943. Pp. 112.
- Notes Hispanic III. New York, The Hispanic Society of America, 1943. Pp. 138.
- Pci, Mario, *Languages for War and Peace*. New York, S. F. Vanni, 1943. Pp. 575.

"Perfect your French...  
in  
Old-World Montreal"  
at

## McGill University FRENCH SUMMER SCHOOL

JUNE 26-AUG. 9, 1944



Write now for prospectus, to:  
Director, French Summer School  
McGILL UNIVERSITY  
Montreal, Canada

The McGill French Summer School is a long established and popular School. It provides carefully graded instruction for those who wish to improve their command of spoken and written French and at the same time offers a wide range of cultural courses, some of which lead to the M.A. degree at McGill or elsewhere. All courses in intermediate and advanced sections are of University standard. Certificates show equivalent semester hours for university credit.

Students are advised to stay in University residence with French staff. French alone spoken at all times. Conversation and practical work with the language in a natural French atmosphere. Special course on war-time and postwar France.

Fee (tuition, board and lodging) \$180.00 (Canadian). U.S. currency is now at a premium.

### THE SPANISH TEACHERS' JOURNAL

## HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor, 1917-1926*; ALFRED COESTER, *Editor, 1927-1941*

*Published by the American Association of Teachers of Spanish*

*Editor, HENRY GRATTAN DOYLE, The George Washington University, Washington, D.C.*

*Associate Editors, WILLIAM BERRIEN, MICHAEL S. DONLAN, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, EDDIE RUTH HUTTON, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, JOHN T. REID, FLORENCE HALL SENDER.*

*Business Manager, EMILIO L. GUERRA, Benjamin Franklin High School, New York City.*

HISPANIA appears four times a year, in February, May, October, and December. Subscription (including membership in the Association), \$2.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to:

GRAYDON S. DeLAND, *Secretary-Treasurer, American Association of Teachers of Spanish, Denison University, Granville, Ohio.*

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish teachers of the United States. For advertising rates, address the *Business Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.



*For a refreshing change and greater variety*

## ALTERNATE GRADED FRENCH READERS

### I. DANTES

A thrilling episode from Dumas' *Monte-Cristo*, retold and edited by OTTO F. BOND. Introduces 651 basic words and 45 idioms.

### II. LA BARBE OU LES CHEVEUX

An amusing one-act comedy by J. Maury. Adapted and edited by J. DOUGLAS HAYGOOD and OTTO F. BOND. Adds 165 new words and 72 idioms.

*Each \$32. IN THE HEATH-CHICAGO FRENCH SERIES*

### D. C. HEATH AND COMPANY

Boston

New York

Chicago

Atlanta

San Francisco

Dallas

London

## À TRAVERS LES ÂGES

GEORGE R. HAVENS AND OLIN H. MOORE

*Ohio State University*

An intermediate reader presenting a chronological survey of French civilization from the Middle Ages to the present. The reading texts include two modern comedies, selections from *Notre-Dame de Paris*, Lafayette's *Mémoires*, and Bazin's *Les Oberlé*. Footnotes combine with idiom drill and word study to form an excellent basis for conversation.

Holt      257 Fourth Avenue      New York 16



